

عمر عيلان

في مناهج تحليل الخطاب السردي

سلسلة الدراسات (2)

2008

عمر عيلان



في مناهج تحليل الخطاب السردي

دراسة

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

سلسلة الدراسات (2)
2008

البريد الالكتروني: E-mailnet.sy@Vunecri
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu_dam.org

تصميم الغلاف: هادي نجم الدين
الإخراج الفني: سنديا عثمان
وفاء الساطي

□□

في

مناهج تحليل

الخطاب السردي

المقدمة

يشكل الاهتمام والبحث في المكونات المفهومية والإجرائية للخطاب النقدي أساساً لكل مقاربة تسعى لاستكناه حقيقة القراءة الأدبية والنقدية. وأسئلة البحث تتوالى وفق مسار يعمل على تشكيل الرؤية النقدية وفق معطيات تتوزعها اهتمامات الباحث الذي يهدف إلى معرفةِ آلية تشكل الإبداع ورصد آلياته، ومن ثم الإمساك بجوانب الدلالة فيه. كما تعمل على تفكيك ومعرفة مكونات العملية النقدية من خلال جوانبها المعرفية والإجرائية وطبيعة مرجعياتها الأولية.

وإذا كان مسار النقد العربي الحديث قد تناول جوانب من الإبداع العربي في ميدان الشعر والقصة والرواية، بأدوات ومناهج تستند في مجملها إلى الاتجاه اللانسوني الذي يقارب النص الأدبي بمعطيات سياقية خارجية عنه، فإن النقد العربي الجديد الذي بدأ مساراته الأولى من نهاية الستينيات وتطور مع تطور دراسات علم اللغة الحديث واللسانيات واستثمارها في إعادة قراءة النصوص الأدبية، فإن هذا الواقع

الجديد أفرز عدداً كبيراً من الدراسات والأبحاث التي تستلهم النقد الجديد بمختلف اتجاهاته الشعرية والاجتماعية والنفسية؛ وخاصة في مكوناتها الفرنسية التي مثل حركتها ليفي شتراوس وبارت وتودوروف وميشار فوكو وغولدمان وجيرار جينيت وشارل مورون وجماعة تل كيل وجاك دريدا وجاك لاكان وجوليا كريستيفا، وغريماس ومعه مدرسة باريس السيميائية وغيرهم من النقاد والباحثين.

وقد عرفت حركة النقد الروائي العربي تطوراً سريعاً منذ السبعينيات لتصبح في نهاية التسعينيات وبداية القرن الواحد والعشرين ظاهرة واضحة ومنتشرة لدرجة لا يمكن معها حصر أو تحديد أو توثيق الدراسات والكتب والأبحاث المنجزة. وانطلاقاً من هذا المعطى الأساسي جاء موضوع الكتاب ليتناول بشكل دقيق مكونات مناهج النقد الأدبي في مجال السرد، أو ما اصطلح على تسميته بالنقد الجديد.

ومن منطلق الدراسة المقارنة لتلقي أفكار وطروحات النقد الجديد يكتسي الموضوع أهميته، لكون الدراسات المتكاملة في هذا الشأن قليلةً جداً بالمقارنة مع الكم الهائل من الأبحاث والدراسات المنجزة. وانطلاقاً من منظور الدرس المقارن لنقد النقد تتضح معالم وصيغ الاستقبال والتواصل والتفاعل مع الطروحات النظرية والإجراءات المنهجية، وهو الشيء الذي يجعل ساحة النقد الروائي العربي غير متجانسة، وموزعة بين إغواء النظرية وبين المسعى التعليمي. ومن جهة

أخرى التطبيقات الحرفية للمناهج الوافدة، في حين نجد قلة من النقاد سعت إلى استيعاب واع للمناهج، وحاولت الغوص في مكوناتها وعملت على تطويعها بما يتناسب وحقيقة النص السردي العربي.

وقد وجهت الدراسة أساساً للحديث عن المسار الذي تبلورت في سياقه حركة النقد الجديد في فرنسا التي ركزت انشغالها على البحث في النصوص السردية والروائية. والتي تشكل منهلاً أساسياً لكل التطبيقات النقدية العربية الجديدة في دراسة القصة والرواية. وقد تتبعت المؤثرات التي أسهمت في نشأة حركة النقد الجديد في فرنسا، التي تعود في أساسها إلى إسهامات نظرية تضافرت في مناخات ثقافية متعددة، انطلقت مع دوسوسير مروراً بالشكلانيين وعلى رأسهم جاكبسون، لتستقر مع بروب.

وقصد الإحاطة بجوانب النقد الجديد في مجال السرد، ارتأيت تتبع أهم اتجاهاته، فجاءت الدراسة في ثلاثة فصول، يتناول كل فصل منها منهجاً واحداً بالحديث. أما في الفصل الأول فقد تناولت بالعرض أهم الأفكار والأطروحات المنهجية التي قدمها ممثلو التيار البنيوي في النقد الجديد الذي تناول النصوص السردية بالدراسة، ووضع الجهاز المفاهيمي المتكامل للنظرية البنيوية للسرد، وهم: كلود ليفي شتراوس، رولان بارت، وتزفيتان تودوروف، وجيرار جينيت، وكلود بريمون. ولم أتطرق بالحديث إلى ناقد آخر وهو غريماس، لاعتقادي بأن الأبحاث

المتصلة بالنظرية السيميائية السردية، لم يتم اعتمادها بعد في التطبيق على النصوص الروائية، على الرغم من إمكانية الاستفادة منها، خاصة في ما يتعلق بالنموذج العاملي، والمربع السيميائي، وتم توظيفها بالمقابل بصورة أكبر في الدراسات التي تناولت القصة القصيرة، أو النصوص الشعبية.

أما في الفصل الثاني فعرضت للنقد النفسي كما قدمه شارل مورون، الذي اقترح مصطلح النقد الاجتماعي Sociocritique بديلاً لدراسات التحليل النفسي. كما تناولت بالعرض الأسس المنهجية لجاك لاكان حول اللاوعي وعلاقته باللغة، كما تناولت بالحديث مفهوم الرواية العائلية واللا وعي لدى مارت روبير، وفي نهاية الفصل قدمت أفكار جون بلمان نويل المتعلقة بلاوعي النص، وأهمية دور القارئ في إنتاجية النص الأدبي.

أما النص الثالث فقد خصصته للحديث عن المكون الثالث، وهو النقد البنيوي كما قدمه لوسيان غولدمان، والمفاهيم الأساسية لهذا التوجه الذي يعد تنويعاً بنيوياً للنقد الاجتماعي الكلاسيكي، فمن خلال البحث عن البنية المجتمعية داخل النص، حدد غولدمان جملة من المقولات هي البنية الدالة، رؤية العالم، الفهم، التفسير، والوعي بأنواعه وأشكاله. كما أشرت في هذا السياق إلى مقترحات ميخائيل باختين التي تعد إسهاماً بنيوياً في تغيير مسار النقد الاجتماعي، وإعطائه دفعاً

نحـو الاهتمام بالمقومات البنائية والجمالية للنص الروائي عبر مفاهيم: الحـوارية، الـرواية المناجاتـية والرواية المتعددة الأصوات، الأسلبة. كما قـدمت أفكـار بـيار زيمـا حول سوسيولوجية النص الأدبي، وأطروحاته حول العلاقة بين الإبداع الأدبي، والحياة المجتمعية.

وخـتاماً نأمـل أن تكون هذه الدراسة إضافة لميدان البحث، يستفيد منه القارئ والباحث العربي في ميدان النقد الأدبي.

الفصل الأول

النقد البنيوي للسرد

تمهيد

تعمل الأنساق النظرية النقدية القائمة، على تجاذب مكونات البناء النظري الأطروحات الجمالية القادرة على استيعاب مكونات العقل، وتحويلها جمالياً إلى أسس قابلة للمعاينة؛ تتحدد من خلالها مجموعة من الأسس النظرية التي تبرز بوضوح مستويات إدراك فعل الكتابة، وتوقعات القارئ الممكنة. ولعل التعدد والتنوع الذي عرفه مجال النظرية النقدية المعاصرة منذ أربعنيات القرن الماضي قد ترك الآفاق واسعة ومفتوحة أمام المشتغلين في حقل الدراسات الأدبية، ومنحهم القدرة على مقاربة النصوص من منطلقات عدة.

ولا يخفى على أي باحث مدى القوة التي ظهرت بها النظرية البنيوية في أوربا، والانتشار الذي أحرزته بوصفها منظومة فكرية فلسفية تؤسس لعالم جديد، تتراجع فيه التأملات البعيدة عن الممارسة العينية.

كما أن هيمنة العلمية على عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية أذكى روح الانجذاب لعالم تتراجع فيه هيمنة الأيديولوجيات - ولو صورياً - كما ذهب إلى ذلك كثير من المنظرين.

ولئن سألنا النقد الأدبي لما بعد اللانسوية[1] لوجدنا أن ممثله ريمون بيكار قد فجر معركة الصراع بين النقد الكلاسيكي وبين النقد الجديد في كتابه "نقد جديد أم دجل جديد" الذي صدر سنة 1963، والذي كان فيه المدافعَ عن المقاييس النقدية القديمة المهتمة أساساً ببنية المضمون النفسي والاجتماعي والذوقي المتصل بهما. لقد كان كتابه يحمل هجوماً قاسياً على القراءة التي قدمها رولان بارت لأعمال راسين في الكتاب الذي يحمل عنوان "عن راسين" Sur Racine. هذا الموقف من "بيكار" جعل "بارت" يرد بكتابه المشهور "النقد والحقيقة" (Critique et vérité) الصادر عام 1966، والذي يعد بمثابة البيان النقدي، أو الأساس النظري للنقد الفرنسي الجديد[2]. غير أن هذه الواقعة النقدية المشهورة التي كانت إيذاناً ببداية المسيرة الباهرة للنقد البنيوي الذي صار الموضة السائدة في فرنسا والعالم، تعود بدايتها في أوربا إلى التحول الذي بدأت تعرفه الدراسات الإنسانية عموماً والأدبية خصوصاً، بعد الاستثمار الجديد للنظرية اللسانية في الميدان النقدي الأدبي.

---

(1) نسبة إلى غوستاف لانسون.

(2) جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى، ط1، دمشق 1998، ص 198.

إن التوجه البنيوي في مجال النقد الفرنسي، كان قد عرف طريقه الجدي الأول على يد الباحث الأنثروبولوجي كلود ليفي شتراوس، المتأثر باللساني الشهير رومان جاكبسون. ويقر ليفي شتراوس ذلك صراحة في المقدمة التي كتبها لمحاضرات جاكبسون المعنونة "محاضرات في الصوت والمعنى"[1].

وإذا كانت الحركة البنيوية قد انطلقت في أمريكا مع إعلان جاكبسون ميلادها سنة 1958، خلال مؤتمر "الأسلوب والنقد" المنعقد بجامعة "أنديانا"، حيث أعلن هذا الميلاد مع نوام شومسكي، الذي نطق ببيان "الشعرية وعلم الأسلوب"، وكان جاكبسون قبل هذا التاريخ أول من استخدم أو نحت كلمة بنيوية[2] في مؤتمر عقد عام 1929[3]؛ فإن تطورها كان في فرنسا على يد الباحث الأنثروبولوجي كلود ليفي

---

[1] ليونارد جاكبسون: بؤس البنيوية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص 114.

[2] هي ترجمة لكلمة structuralisme التي استخدمها جاكبسون للتعبير عن التوجه الجديد في الدراسات اللسانية والأدبية. يستخدمها اللسانيون والنقاد العرب بالمعنى نفسه.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998، ص 121.

شتراوس الذي يلقب بـ "أبو البنيوية"[1]، على حد وصف أديت كروزويل، أو "شيخ البنوية المعاصرة"[2]، كما يدعوه زكريا إبراهيم في كتابه "مشكلة البنية".

لقد كانت إسهامات ليفي شتراوس أساسية في توجيه الدراسات الاجتماعية والثقافية والأدبية وجهة جديدة، تسعى لأن تكون بديلاً علمياً للدراسات الانطباعية السابقة. لقد كانت سنة 1955 بداية تحول المنهج البنيوي إلى موضة وحركة سياسية واجتماعية، أخذت تستقطب المثقفين من مختلف التوجهات الفلسفية والعقائدية، وبدأ اكتساحها لمجالات الفكر المتعددة يأخذ طابعاً متميزاً يقف في وجه كل الأنساق الكلاسيكية للمعرفة التي تستند إلى البعد التاريخي الذي يؤمن بالامتداد، والعراقة، والقيم التي تفاضل بين المجتمعات والثقافات.

ولقد كان المحضن الأول لهذا التوجه هو المجال الانثربولوجي، الذي جعله ليفي شتراوس "الأبُ الروحيُّ للبنيوية الفرنسية منطلقاً لاكتشاف القوانين الشاملة التي تكمن وراء الظواهر النسقية التي تجاوز الزمان والعرق، ولا تعترف بالمفاهيم التقليدية للتطور، ولا تأبه

---

[1] أديت كروزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص 23.

[2] زكريا إبراهيم مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، ص 109.

بالفوارق المزعومة، بين متقدم أو متخلف، بين مركز أو هامش. وكانت هذه النسقية هي غاية العلم الجديد"[1].

هـذا العلم الذي عرف ذروته وانتشاره في ستينيات القرن العشرين، وامـتد في سبعينياته ليعبر المحيط الأطلسي، ويحكم سيطرته واستقطابه للدارسـين والـنقاد في الولايات المتحدة الأمريكية، حين ترجمت كتب أقطـاب النظـرية البنـيوية مـن مـثل: رولان بـارت، وتـودوروف، وجاك لاكان، وميشال فوكو.

وكانت الأطروحات البنيوية في مجال النقد الأدبي بتنوعها، الشعري اللغـوي، والاجتماعـي، والنفـسي، قـد تملصت من الأنساق الثابتة للنقد التقلـيدي الـذي يـؤمن بالمـضمون ويـتابع المـصرح به، ويربطه بشـكل مباشـر بحقائـق خارج النص. على اعتبار أن المسار النصي والبيئة التي أنتجـته كـيان مبـني على الاستمرارية والتواصل. ولا يدرك هـذا النقد أي مفهـوم للقطـيعة مع الواقع، حتى ولو كانت تمثله وتستوعبه بشكل من الأشكال.

وفي هـذا الـصدد يميـز رونـي جـيرار (RenéGirard) بـين الـنقد التقلـيدي والـنقد الجديـد، فـيرى أن هـذا الأخير يهدف إلى البحث عن وحـدة الأعمـال الأدبـية "وفرادتها بمقابل الآخرين، وهو بذلك يقف في

---

[1] جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى، ط1، دمشق 1998، ص 210.

وجه التعميم، والوضعية والتاريخ الأدبي، وضد كل تحليل يربط مكونات العمل الأدبي بشيء آخر غيره. لأن هذا النوع الأخير من التحليل يعمل على إلغاء العمل الأدبي أصلاً"[1].

وقد أخذت فكرة البحث عن أفق جديد للدراسات الإنسانية تكتسب تراكماً نظرياً ومنهجياً، إلى أن أصبحت تملك مجموعة متماسكة من الأدوات التي تمكنها من المواجهة المنسجمة لمختلف القضايا الأدبية والمعرفية.

وإذا كان بحثنا يرتكز في أساسه على تتبع مسار حركة النقد الجديد في فرنسا، فإننا نبدأ بتوضيح هذا المسار من خلال معرفة أهم المنظرين لهذا التوجه، والمعطيات التي اعتُمدت في بناء هذا النسق المنهجي الجديد. وسنحاول من هنا البدء بالحديث عن الجهد الذي قدمه كلود ليفي شتراوس، بشأن خلقه للآليات التي ولفت بين النظرية اللسانية والنظرية الثقافية الأنثروبولوجية، ثم الأصداءِ التي كانت لها في مجال النقد الأدبي عموماً، ونظرية الرواية بالخصوص.

---

(1) René Girard: Les chemins actuels de la critique, Èditions plon 10/18 Paris 1968 Page 337.

ا ـ كلود ليفي شتراوس (1908) Claude Levi - Strauss

ا. 1 ـ من الأسطورة إلى البنية (النموذج اللساني)

ينطلق ليفي شتراوس من رؤية تفيد بأن الثقافة هي نظام يسير وفق النظام اللساني، والهندسة التي يبنى وفقها النظام الثقافي شبيهة بهندسة النظام اللغوي[1]. ومن هذا المنحى يصبح ممكناً دراسة الأنساق الثقافية بنفس المسار الذي نحدد به النموذج اللساني. فالعلامات والرموز الثقافية مشحونة بالمعاني والدلالات المختلفة، وخاضعة لجملة القواعد المضبوطة التي تمكننا من معالجتها.

ولعل هذه الخصوصية التي انتبه إليها ليفي شتراوس هي التي جعلته يستعير القواعد اللسانية والصوتية التي صاغها رومان جاكبسون، ليجعل منها أرضية لدراساته وملاحظاته ومعايناته الميدانية، وأبحاثه المختلفة في مجال الأنثرلوجيا. حيث توصل إلى أن "أنظمة القرابة هي ظواهر شبيهة بالظواهر اللسانية"[2]. ووفق هذا التصور تمت صياغة جملة من القواعد والضوابط المنهجية والإجرائية، توجت بإقامة دراسة مشتركة بين شتراوس وجاكبسون، تناولت بالدراسة قصيدة "القطط" لـ شارل بودلير.

---

(1) Claude Léve – Strauss: Anthropologie structuale, Èditions Plon, Paris 1958, Page 78.

(2) Ibid, Page 41.

وتتجه هذه الدراسة نحو تحديد العمل الأدبي على أنه واقعة لسانية لغوية، وواقعة ثقافية في ذات الوقت؛ فالجانب اللساني يتأسس على البعد النظري المنطقي الذي يؤسس للنسق المطلق، والذي لا يمكن التمكن منه من خلال الملاحظة العينية، إنه قيمة مطلقة تحكم مجمل الأفعال والأقوال، وأساليب التنظير والتفكير، وبالتالي فهو بنية ليست ماثلة في الموضوع الذي ندرسه، بل قائمة في مستوى العمليات العقلية.

والارتكاز إلى هذه المقولة كسند تفسيري يجعلنا نبتعد عن المستوى الوظيفي للظواهر الثقافية الاجتماعية، التي تتخذ بعداً تأويلياً نفعياً يأخذ بالانعكاسات والتمظهرات العينية المباشرة. فالباحث لا يركز على وقائعية الظاهرة المتجسدة والملاحظة، بل يعمل على إيجاد الآليات التي تحكم وتسير الظاهرة، هذه الآليات التي تتميز بالثبات والانسجام وفق منظور مؤسس قبلياً. ويميز ليفي شتراوس في هذا الصدد، "بين مفهوم العلاقات الاجتماعية وبين البنية الاجتماعية، فالعلاقات الاجتماعية هي المادة الأولية التي نركز عليها لبناء النماذج المعبرة عن البنية الاجتماعية"[1].

إن استفادة شتراوس من محاضرات جاكبسون حول الصوت والمعنى التي ألقاها في نيويورك عام 1942، - والتي نشرت بعد ثلاثين

---

[1] زكريا إبراهيم مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، ص 82.

سنة من إلقائها من على منبر كرسي اللسانيات العامة الذي أنشئ آنذاك في المدرسة الحرة للدراسات المتقدمة بنيويورك ـ تُعَدُّ الانعطافَ الحاسم في تحول مسار الدراسات الفرنسية لاحقاً إلى الدراسات البنيوية، فقد اكتشفت فرنسا جاكبسون من خلال المقالة التي كتبها شتراوس معرّفاً به[1].

لقد اطلع شتراوس على اللسانيات البنيوية وانبهر بإجرائيتها في مجال البحث. ولذلك فهو يصرح في مقالة كتبها سنة 1952 "إننا نريد أن نتعلم من الألسنيين سر نجاحهم. ألا يسعنا نحن أيضاً أن نطبق على هذا الحقل المعقد الذي تدور فيه أبحاثنا ـ القرابة، التنظيم الاجتماعي، الدين، الفلكلور، الفن ـ تلك المناهج الصارمة التي تبرهن الألسنية كل يوم عن فاعليتها؟"[2].

فالبحث اللساني يقترب من العلوم التطبيقية، ويفيد في إعادة تأهيل اللغة وترتيب النصوص، وفق منظورات جديدة تعتمد البنيات اللسانية والمكونات التركيبية للغة. ولقد نقل ليفي شتراوس النموذج اللساني الذي كان في الأصل مركزاً حول النماذج التي تشكلها الكلمات في

---

(1) جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1993، ص 267.

(2) ليونارد جاكبسون: بؤس البنيوية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص 130.

تـركيبها وتواتـرها وبنـياتها الـصوتية، نقل هذا النموذج إلى البحث في الآلـية الـتي يـشتغل بهـا الفكر الإنساني وهو يستعمل اللغة، فينتقل من الحالة العادية للتوظيف اللغوي إلى المستوى الثقافي.

وقـد توصـل بـذلك إلى أن الأشـكال الثقافـية لمخـتلف الـشعوب تحكمهـا علاقـات تشابه عدة، نابعة من قيمة إنسانية واحدة، تتحكم في جوهـر وقيمة المجتمعات. ولذلك فما تنتجه الشعوب والمجتمعات لا يتـشابه في مظهـره، بـل في البنـية المكونة له. فالأسطورة نظام للتواصل والتعـبير، يحمـل الدلالات المختلفة والمتعددة، وبنيته مثيلة لبنية اللغة، وتتحدد قيمة التماثل في أن الأسطورة مكونة من مجموعة من الوحدات المحكومة بجملة من الضوابط والقواعد.

كما أن هذه الوحدات مترابطة فيما بينها عبر تقاطعات وتعارضات مؤسسة لطبيعة البنية، لكنها أكثر تعقيداً إذا ما قورنت بأسس اللغة. ومن خـلال هـذه المعطيات يـرى شـتراوس بـأن التحليل البنيوي للأسطورة بإمكانـه أن يـشيد نظامـاً يستشفه ويستنبطه من الفوضى التي توحي بها مجمـوعة التعارضـات والتناقـضات والاخـتلافات المظهرية للأسطورة، والممارسـات الثقافـية المختلفة في المجتمع. فالحركية المجتمعية تنتج مـنظومة من القيم المتشكلة عبر الرموز والعلامات الثقافية، والحاجات المجتمعية، والأنظمة المتعددة للتواصل بين الأفراد ومع المحيط الطبيعي والبيئـي. وهـذه الأفعـال الثقافـية تنـتج لـنا الخـصوصيات الـتي تميـز

المجتمعات عن بعضها مظهرياً؛ لأن الثقافة جزء مركزي في بناء الهوية الاجتماعية.

ويرى شتراوس "أن كل ثقافة يمكن اعتبارها بالدرجة الأولى مجموعة من الأنظمة الرمزية، مثل اللغة وقوانين الارتباط العائلي ونظم القرابة، العلاقات الاقتصادية، العلوم والفنون، والديانة. وكل هذه الأنظمة تهدف إلى التعبير عن مظاهر الواقع المادي والاجتماعي. كما يمكن أن تكشف عن طبيعة الصلة التي تحكم هذه الأنظمة الرمزية فيما بينها"[1]. وهذا الطرح الذي نحن بصدده يجعلنا نقدم النظرية البنيوية للثقافة المستوحاة من الأسطورة على أساس أنها نقلة فكرية تستند إلى معطيات الانتقال من نظرة للوجود التاريخي، من جانب رؤية النظرية اللسانية حول البعد السانكروني الآني التزامني والبعد التعاقبي الدياكروني التطوري الزمني.

فباعتماد شتراوس على الآنية، ورفضه للمبدأ التاريخي الثقافي، أسس لرؤية تقوم على إلغاء المفاضلة بين الثقافات، ورفض كل منهج ينبني على مفهوم التطورية والتفوق العرقي. فالنظرية البنيوية الثقافية وريثة اللسانيات البنيوية، تنظر للثقافة كبناء مستقل، وكُلُّ عنصر من

---

(1) Claude Lévi – Strauss: Introduction â l'oeuvre de Marcel Mauss in Sociologie et Anthropologie ed PUF 9ene édition. Page XIX.

مكـوناتها لا يمكـن أن يـدل إلا في سـياقه الخـلافي مـع مجمـوعة المكـونات الأخـرى. فيتكون النسق الثقافي من خلال العلاقات المكونة والـرابطة للأجـزاء، والمنـتجة لقـيم ليست هـي محـصلة الجمـع بـين المكـونات، بل هي نتيجة لمجموعة العلاقات المتفاعلة التي تكوّن قيمة جديدة مخالفة لمجموع العناصر[1].

2.1 ـ النظام الرمزي

لقـد أسـس شتراوس، من خلال مجموع كتاباته، لنزعة تعمل على تخلـيص النظام الرمزي الثقافي من الاستنباطات المبنية على منظورات عينـية تبـسيطية. فكـل واقعـة اجتماعية ثقافية تخضـع في أساسها لنظام ثابـت لا يمكـن تغييره بسهولة، وعلى الباحث أن يهتدي إلى البنية التي تـتحكم في مجموع العلاقات الطافية والماثلة للعيان. وأن يعطيها البعد الرمزي الكافي الذي يخلصها من التلقائية ورد الفعل النسبي.

ولعلـنا نجـد شـتراوس، المتأثـر بقوة بالنظرية البنيوية اللسانية، قد ساق نماذج متعددة من خلال مؤلفاته ومقالاته، ومنها مقالته المنشورة عام 1955 بعنوان "الدراسة البنيوية للأسطورة"، التي يوضح فيها التماثل بين النظام الرمزي الثقافي والنظام الرمزي اللغوي، على اعتبار أن الغاية

---

(1) جابر عصفور: نظريات معاصرة دار المدى للثقافة والنشر، دمشق 1998، ص 214.

الأساسية لكلا النظامين هي التواصل، وأن ما يميزهما هو التكرار والاستمرارية المميزة لكل فعل منظم يرتقي إلى مستوى القانون أو النظام.

ومن هذا المنطلق ينظر شتراوس إلى العلاقات الاجتماعية في كتابه "البنيات الأساسية للقرابة" (Les Structures element aires de la parenté) الذي ألفه سنة 1949 على أنها شبيهة بالنظام اللغوي، لأنها مبنية على أساس التبادل والحوار والتواصل الخاضع لضوابط النظام الرمزي للمجموعة البشرية. فالزواج كفعل اجتماعي لا يجب النظر إليه بوصفه قيمة غايتها التناسل البشري، أو اللقاء البيولوجي المبسط، بل باعتبار أنه نوع من التواصل المنظم، غايته الجمع بين مجموعتين بشريتين تقبلان بقيمة التبادل لغاية المصاهرة.

فالكلام يتم عبر تبادل الكلمات، والزواج هو تبادل النساء وفق مجموعة من الطقوس المحددة لنظام متميز بالاستمرارية والتطور، شأنه في ذلك شأن اللغة. كما أن حظر زواج المحارم ينشأ من قيمة الهبة للآخر، وهي القاعدة التي جعلت الإنسان يتنازل عن جزء من أنانيته للآخر، وينتقل من المستوى الطبيعي إلى المستوى الثقافي[1].

فنشأة النظام الرمزي لدى الإنسان، جعل قيمة التماثل تنشأ بين

---

[1] C. L. Strauss: Les structures élémentaires de la Parenté. Éd mouton. Paris 1967 p 73.

تبادل النساء كأدلة مثلها مثل الألفاظ اللغوية، إنها تمتلك قيمة الرغبة والتملك الفردي، وفي ذات الوقت هي موضوع لرغبة الآخر، وهي أداة للتواصل والارتباط به. وقيمة هذا البعد الجوهري في طبيعة التحول لدى الإنسان أهلته لأن يرتقي إلى مستوى إدراك حقائق تنظيمية، يعبر عنها عبر الوسائط الرمزية التي جعلت حياته تنتظم وفق سياقات خاضعة لمجموعة القيم التي يعتمدها كأساس لسيرورته وضمان بقائه، ومن ثمة الانتقال من مستوى الوجود الطبيعي البدائي إلى مستوى الحضور الثقافي.

والعنصر الأساسي في كل تحول يكمن في الخضوع لنسق مضبوط، هو بنية النظام المتداول. ففكرة تبادل النساء وتحريم الزواج من الأقارب كما رأينا، تحمل بعداً تواصلياً من حيث كون الجانب الثقافي هو الموجه للسلوك البشري، والمهيمن على الحس الغريزي الطبيعي. فقيمة الهبة ثقافياً منعت الزواج من الأم والأخت والابنة، وفرضت منحهنّ للآخرين، وبالتالي التخلص من قيمة التملك الغريزية التي تنظر لنفس المرأة بوصفها من جهة موضوع رغبة تملكية جنسية، وفي ذات الوقت موضوع رغبة للآخر. فهي بالمعطى المنطقي وسيلة للتواصل، وهي هنا شبيهة باللغة المتداولة بين الأفراد، وهذا التداول ليس في مستوى الكلمات، بل بصفتها شيفرة اتفاقية تواضعية.

ويرى شتراوس أن إعطاء مثال المرأة ليس ثابتاً، ولا يجب أن يفهم علـى أنه حط من شأنها واعتبارها بضاعة متداولة، بل المقصود هنا هو جوهـر وبنية النظام المتداول. فبالإمكان إعادة صياغة المعطيات عكسياً ما دام النظام واحداً: "إن كل مجتمع يرى في نسائه قيماً كما يرى فيهن أدلـة. ويمكـن أن يقـال إن النساء يتبادلن الرجال، ويكفي لذلك تبديل الدلـيل (+) بالدلـيل (ــ) وبـالعكس دون أن تتخـرب بنية النظام من جراء ذلك"[1].

فالتحلـيل يتـناول التعـبير عن الظاهرة بوصفها بنية عقلية ماثلة في المـستوى المنطقـي، والـواقعةُ الإنـسانية السابقة يتم إدراجها ضمن نسق علائقي، يجعلها تتخذ أبعاداً أكثر تركيباً وتشابكاً وتعقيداً مما توحي به في ظاهرها، وهو ما يمكن تسميته بالنسق الناظم للبنية.

3.I ـ البنية والنسق

والبنـية بهـذا المعنى ليست التمثل الأمبريقي للعلاقات الاجتماعية، بـل تتمـثل في الـنموذج الـذي يتجـسد من خلال الممارسة الاجتماعية، وهذا النموذج محكوم بترابط عناصره المكونة والمنسجمة، بحيث يؤدي تغـيير أي عنـصر إلى تغـيير في طـبيعة العناصـر الأخـرى. ويتـناول

---

(1) كلـود ليفـي شـتراوس: من قريب ومن بعيد، ترجمة مازن حمدان، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 دمشق 2000 ص 170.

شتراوس التمييز بين السياقين، في الفصل الخامس عشر الذي خصصه للحديث عن مفهوم البنية في الدرس الأثنولوجي، يقرر بأن المبدأ الأساسي لمفهوم البنية الاجتماعية لا يرتبط بالوقائع المادية بل بالنماذج التي تتم صياغتها وفقها، وحينها تغدو العلاقات الاجتماعية بمثابة المادة الأولية. كما أن البنية الاجتماعية لا يمكن لها التحقق إلاّ إذا كانت تستجيب لأربعة شروط:

ـ أن تكون نظاماً متماسكاً من العناصر التي يؤثر فيها تغيير أي عنصر.

ـ أن يكون كل نموذج مكوناً لتحولات من النسق نفسه.

ـ أن يكون تصميم النموذج معبراً عن الوقائع والتحولات الواقعية.

ـ أن تكون ملاحظة الوقائع ممكنة وصياغة المناهج قادرة على إقامة النماذج[1].

وحين يتحدث شتراوس في الفصل الرابع من كتابه الأنثربولوجيا البنيوية عن العلاقة بين اللسانيات والأنثربولوجيا، فإنه يتوجه بالتحليل نحو الأسس التي تتحكم في المسار الذي نتوجه من خلاله لدراسة النصوص الثقافية والأدبية، فيقرر أن النصوص المتعددة مهما كانت

---

[1] Claude Lévi – Strauss: Anthropologie structurale. La notion de structure en ethologie. Page 306.

أشكالها، يجب أن نبحث فيها عن النسق المنظم للخطاب.

فالنص الأدبي نظام مغلق لسانياً ودلالياً، ويتشكل من مجموعة من الوحدات المحددة والدالة التي تجعلها بمثابة علامة. والقراءة البنيوية تعمل على ضبط الوحدات المكونة للمضمون فيه، ثم تصنيفها ضمن مستويات ومراتب متجانسة، وتعيين المستويات الدلالية والصوتية والتركيبية المكونة للخطاب السردي، ثم تنظيم هذه الوحدات المكونة وفق نظام محدد[1]. فالنص من هذا المنظور لم يعد مجرد سلسلة من الوحدات المضمونية، أو متتالية من الكلمات، بل هو تمظهر خطابي لمجموعة من الأنظمة العلامية المتناسقة ضمن البنية اللسانية والبنية الثقافية.

وهذه الوجهة المفهومية التي يتبناها شتراوس، تجد جذورها في أطروحات سوسير الذي غير المفاهيم الإجرائية السابقة في دراسة اللغة، حين بيَّنَ أن موضوع علم اللغة هو نظام العلامات وآلية اشتغالها بناء على السلسلة الصوتية للدال وانعكاساتها الذهنية والمفهومية التي تحدد المدلول، ومعنى اللفظة لا يتحدد بعلاقتها مع الموضوع الذي تحيل إليه، بل بعلاقتها مع بقية ألفاظ اللغة، وهو ما يؤدي لأن تكون الدلالة ناتجة من العلاقة الخلافية القائمة بين الألفاظ.

---

[1] Claude Lévi – Strauss: Anthropologie structurale. Éd Plon, Paris 1958, Page 83.

ويشكل هذا النظام بنية قائمة بذاتها، ومنه نصل إلى أن المقاربة البنيوية للنص تستند إلى القراءة الداخلية والمحايثة للنص، وتلغي كل مرجعية خارجية عنه؛ فالدراسة البنيوية ترى بأن النص يحمل ماضيه وحاضره في آن واحد بداخله، ولذا فبالإمكان الاستغناء عن السياق التكويني الذي تخلّق فيه النص.

وقد اعتمد شتراوس مبدأ الفصل بين الزمن في مظهريه التاريخي واللاتاريخي أي التزمني والتزامني، وهذا بطبيعة الحال بالاستناد إلى التمييز الذي أقامه دي سوسير بين خاصية اللغة والكلام. فيرى بأن الطابع التاريخي للغة والطابع اللاتاريخي للكلام يتوافقان في مستوى النص الأسطوري ويتمثلان مكوناته.

3.I ـ من نظام الجملة إلى نظام الوحدة الأسطورية

لقد تناول شتراوس في الفصل الذي وضع له عنوان 'بنية الأساطير" (La structure des mythes) من كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية، دراسة أسطورة أوديب، وخلص فيها إلى مقولة أساسية هي أن "الأسطورة لغة'، وككل كائن لساني فإن الأسطورة تتضمن وحدات تكوينية، وهذه الوحدات ليست مضمنة لا في الفونيمات أو المورفيمات، بل تمتلك وجوداً مستقلاً وخاصاً بها، ينتظم في مستوى الجملة تسمى الوحدات الأسطورية الأساسية Mythémes.

وعند مقاربة النص الأسطوري نعمد في البداية إلى تحديد المقاطع أو الوحدات الأسطورية وفق تسلسلها الزمني، وإعادة تشكيل النص والوحدات الأسطورية وفق حزم معنوية متجانسة ومتشابهة ومتكاملة، مما يعني تجاوز التنظيم التسلسلي التتابعي للوحدات كما يعرضها النص، والانتقال إلى ترتيب جديد ينمط "الميثيمات" إلى مستوى سطحي يرصد الزمن التاريخي للأحداث، وآخر عميق يتابع الوقائع وتفاعلها الآني[1].

ويذهب شتراوس إلى أن انعكاس التصور السابق في المستوى الإجرائي يتم عبر إدراك الأسطورة كمجموع كلي متناسق، لا تتحكم فيه الأحداث المنفصلة، بل حزمة أو مجموعة من الأحداث المتشاكلة. فمعنى النص الأسطوري يجب استنباطه من خلال المزاوجة بين محور التركيب والاستبدال في ذات الوقت. وعلينا بالتالي "قراءة الأسطورة، وكأننا بهذا القدر أو ذاك نقرأ نص أوركسترا، فلا ندركه مقطعاً بعد آخر، بل صفحة كلية بعد صفحة. وعلينا ألا نقرأ من اليسار إلى اليمين بل نقرأ عمودياً في الوقت ذاته"[2].

---

(1) Claude Lévi Strauss: Anthropologie structurale la structure des mythes, Page 230.

(2) كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، ط1 اللاذقية 1985، ص 41.

بالإضافة إلى ذلك فإن التصور الذي يسوقه ليفي شتراوس، بخصوص التشابه بين بنية الأسطورة وبنية اللغة، إنما يتجسد في المستوى الرمزي الذي يجعل الأسطورة مشحونة بمستويات تأويل دلالية ثقافية، ترتقي إلى ما فوق المظهر السطحي، شأنها شأن اللغة التي ينتقل فيها المستوى التواصلي إلى حدود الرمز الدال على الوقائع، أو الإشارة إلى مسميات مكثفة الدلالة. "والرمز في الأسطورة، هو الذي يؤسس وجودها عامة ونسيجها خاصة، فالأسطورة بنية رمزية تشبه بنية اللغة. وهذا يعني أن الصور اللغوية المختلفة هي التي تدعم كيانها العام"[1].

إن قراءة نص الأسطورة ـ كما أشرنا سابقاً ـ لا ينبغي أن يتم وفق تتابعية تسلسلية، تماماً مثلما نقرأ كتاباً سطراً بعد سطر، وصفحة بعد صفحة. لأن لها بنيتها الخاصة، ونظامها المميز الذي يحتم علينا إدراك الأسطورة كبنية كلية شبيهة ببنية اللغة، تتشاكل وحداتها الأسطورية الأساسية أو "الميثيمات" لتشكيل المعنى الذي يعد جوهر العملية القرائية للأسطورة.

فالأسطورة والمعنى مكونان مترابطان ترابطاً شبيهاً بعلاقة اللغة والمعنى. ويورد شتراوس في هذا السياق تبنيه لما قدمته أسس النظرية

---

[1] سمير حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء، 1983 ص 106.

اللسانية، على يد كل من دي سوسير وجاكبسون، يقول: "لقد كان فرديناند دو سوسير هو الذي أوضح أن اللغة تتكون من عناصر لا تنفصم عراها، هي الصوت من جهة أولى والمعنى من جهة ثانية. ثم قامَ صديقي رومان جاكبسون منذ عهد قريب بنشر كتاب سماه "الصوت والمعنى" وهما وجها اللغة اللذان لا ينفصلان. لديك الصوت، وللصوت معنى، ولا يمكن للمعنى أن يقوم بغير صوت يعبر عنه.

في الموسيقى يطغى عنصر الصوت، أما في الأسطورة فيطغى عنصر المعنى"[1].

ويقوم عنصر المقارنة الذي يقدمه شتراوس هنا على أساس من توسيع المشابهة المرتبطة بآليات البحث المتخصص. فمن جهة البحث الكمي يؤسس الباحث لما يمكن اعتباره جزءاً من آلية المقارنة بين خصوصية الأسطورة وخصوصية اللغة، من حيث كونهما يعبران ويحملان جملة من الأنظمة الرمزية الدالة لدى مجموعة اجتماعية، أو شعب من الشعوب.

5.I ـ الأسطورة والخطاب

وفي هذا الصدد يقرر شتراوس أن المنظومة الأسطورية لشعب من

---

[1] كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، ط1 اللاذقية 1985، ص 43.

الشعوب هي بمثابة بنية خطابية، أو باختصار هي خطاب متداول. وعلى الباحث ألا تكون دراسته انتقائية لبعض الأساطير دون غيرها، فالنظام الأسطورة شبيه بالنظام اللغوي، ولا يمكن من حيث المبدأ لباحث في اللسانيات أن يضع قواعد لغة ما دون أن يرصد مجموع كلمات اللغة المدروسة، أو على الأقل جانباً أساسياً من بنية التبادل فيها والتراكيب، والجمل والتعابير والصيغ الأسلوبية الممكنة[1].

وقيمة التشابه المتوصل إليها، تؤكد أهمية الدراسة البنيوية المعتمدة أساساً على البحث التركيبي للمكونات الثقافية للمجتمع. هذه المكونات التي لا يمكن التوصل إليها عبر البحث الاستقرائي التاريخي الذي لا يمكنه أن يصنف الظواهر بوضوح وتمام.

إن الدراسة البنيوية تأخذ في الحسبان الخصائص المشتركة الحاضرة في البنية الثقافية للمجتمع، هذه البنية التي يمكن أن تتخذ جملة من التمظهرات الواعية وغير الواعية في فكر وسلوك المجتمعات المتعاصرة، سواء أكانت هذه المجتمعات كتابية أم شفوية. غير أن كل هذا المنتوج الذي نعتقده بعيداً عن إدراك العقل والمنطق، والذي ندعوه أسطورة؛ هو في حقيقة الأمر محكوم بضوابط وقوانين وقواعد تكوين للرموز والعلامات الخاصة بأنماط الفكر البشري، الذي يبقى متشابهاً دائماً في قلقه وانشغاله بشأن الحياة والوجود، والأسئلة الكبرى التي

---

[1] Claude Lévi – Strauss: Le cru et le cuit, editions plon, 1964, Page 14.

تشكل انشغالاً أبدياً أزلياً، وهاجساً متواتراً للكائن البشري.

ا .6 ـ الأسطورة والمعنى أو البنية والشكل

ومن هنا فإن الأسطورة تمثل قسماً من الفكر الموضوعي للإنسان. والوعيُ بتداول وإنتاج النص الأسطوري وبناء المعنى فيه لا يشترط الوعي بقواعده أثناء تداوله وإنتاجه. وهذه الخاصية ماثلة في التداول اللغوي؛ فالمتكلم لا يراجع بوعي المستويات التركيبية والصوتية للجمل التي يتلفظ بها، لأنها تشكلت كقدرة ذاتية لديه، ولو فعل العكس لانقطع حبل الأفكار لديه وهو يتأمل ويدقق في إعراب الكلمات والجمل[1].

ومن هذا المنطلق يتعين على الدارسين والباحثين تتبع الخصوصية البنائية للمنظومة الثقافية المعبر عنها من خلال المكونات المتعددة لثقافة المجتمع، والتي تشكل الأسطورة قسماً مهماً منها. وتشكل مكوناً للرسالة التي تستند لشيفرة الثقافة السائدة، وهذا الأمر يبقى ثابتاً مهما تعددت الأساطير، "فأسطورة ما تظل تحمل الحقيقة لها، وألوان جديدة من الأسطورة لن تكون سوى مظاهر للرسالة نفسها"[2].

---

[1] Ibid. Page 19.

[2] روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984، ص 86.

ويرصد ليفي شتراوس من جهة أخرى الخصائص البنائية للأسطورة من خلال مقارنتها بالموسيقى؛ فيقر بأن الأسطورة والعمل الموسيقي لغتان يعبر كل واحد منهما بطريقته الخاصة، لكنهما يشتركان في الاعتماد بصورة واضحة على عنصر الزمن. غير أن علاقتهما بالزمن تتخذ بعداً محدداً، فهما تجمعان الدياكروني بالسانكروني، في سياق يجعل الإمساك بالزمن الواقعي ممكناً، ويتحكم فيه من خلال جعله يمتاز بالديمومة الآنية.

ويعود ذلك إلى طبيعة البنية الخاصة لكل من الأسطورة والعمل الموسيقي. إنهما بمثابة آلة لإلغاء الزمن، فالموسيقى تتعامل مع الزمن الفيزيولوجي الخاص بالمستمع، وعبر هذا الزمن تتراكب الأصوات والإيقاعات لتستقل بزمنها الداخلي المحكوم بآلية اشتغالها، مما يؤدي إلى إنتاج كل متكامل منسجم ومتناغم، يخضع لسانكرونية داخلية مغلقة على ذاتها. ومن خلال الاستماع للمقطوعة الموسيقية نحس ونلحظ بأنها أمسكت بزمن الأداء والتنسيق بشكل دائم مهما تعددت حالات الاستماع.

كما أن علاقة الموسيقى بالزمن تكون وفق مستويين؛ الأول تاريخي طبيعي فيزيولوجي، تتحدد معالمه وفق مقاييس مادية فيزيولوجية؛ أما المستوى الثاني فمحكوم بالإيقاعات المحسوبة وفق تباعد زمني خاص، يرتبط بالخصوصية الثقافية. فالسلم الموسيقي

للـنوتات والمقاطـع يـتلون بتلويـنات مخـتلفة تتناغم مع أذواق وميول الجمهـور الـذي يعـيد صـياغتها مـن جديـد لـيكمل المـتعة الجمالـية. فالمتلقي للنص الأسطوري، أو المستمع للمقطع الموسيقي يتحول إلى منجز لفعل تفكيك الرموز والدلالات، ومن ثم إلى مستوعب ومنتج في آن للحالات الواعية واللاواعية للواقعة الفنية[1].

إن هـذه المقاربـة التي تسعى لأن تكون ثابتة في نتائجها من خلال تعدد مجالات الممارسة والتطبيق تعد من الأسس التي تعمل على بلورة مـنظور منهجـي، يـسعى لتأسـيس مـسار عملـي يأخـذ العلوم الإنسانية والتطبـيقات الثقافية الأنثربولوجية، باتجاه المنظور النسقي الذي يؤسس لنظـرية المعنـى. هـذا المعنـى الـذي تـنتجه علاقـة الدوال بالمدلولات، فتـشكل مـنه دالـولاً أو دلالة نابعة من مسعى أساسي في فكر شتراوس وهـو صـياغة مفاهـيم جديدة لتفسير العالم، انطلاقاً من التقابل البنيوي للأسـطورة بوصـفها تمـثل حدود الفكر الميتافيزيقي الذي يعد انعكاساً لبنية ثقافية مجتمعية، وبين مكونات النسق الذي تخضع له آلية التركيب السردي والجمالي للنص العجائبي.

فاستقلالية النص الأسطوري أمر خاضع لضوابط التلاؤم والانسجام القـائم بـين عناصـره الـتي وإن كانـت في حقيقـتها تمثل صورة عاكسة

---

[1] Claude Lévi – Strauss: Le cru et le cuit, edition plon, Paris 1964, Page 26.

لنصوص أخرى؛ فهي قادرة على خلق النسيج التركيبي والدلالي الخاص بها. وهو ما يقودنا إلى الحكم بأن تفسير الأسطورة من داخلها، يعني ببساطة أن نسمح للنظام الرمزي الكامن فيها بتوجيهنا الوجهة المنطقية للتأويل. "فالمعنى في كل حال يتحدد بالمكان الذي تحتله الرموز في شبكة العلاقات التي تتضمنها الأسطورة بالذات"[1]. ويكون الوصول إلى تشكيل المعنى انطلاقاً من مستوى يستند إلى تنظيم المعطى الرمزي وفق منظومات متجانسة تعيد تشكيل وتوضيح المسار المنطقي للدلالة.

لقد كانت الخلاصات والنتائج التي وصل إليها ليفي شتراوس بمثابة فتح باهر في مجال الدراسات الإنسانية والأدبية بالخصوص، في أوربا وفي فرنسا بشكل خاص. لأن الامتدادات المنهجية والتطبيقية في مجال الدراسات الأدبية، وفي مجال القصة على وجه الخصوص، عكست ملامح توجهات شتراوس بشكل متباين لكنه واضح وجلي في أعمال بارت (1966)، وتودوروف (قواعد الديكامرون 1969)، وجينيت، ومدرسة باريس السيميائية ورائدها غريماس (علم الدلالة البنيوي 1966)، وفي أعمال كريستيفا، وجماعة مجلة "تل كل Tel Quel"، وعلى رأسهم فيليب سولرز، وكذلك في دراسات كلود بريموند، خاصة في كتابه 'منطق السرد' (1973).

---

[1] جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، فيفري 1996 ص 20.

II. ـ رولان بارت (Roland Barthes 1980 – 1915)

II .1 ـ النقد الجديد أو تجاوز النقد التقليدي

إذا كان كلود ليفي شتراوس قد مهد الطريق للبنيوية الفرنسية لكونه القطب الثاني، أو لنقل المرتكز الذي قرب مفاهيم المعلم الأول فردناند دوسوسير، فإن ذلك ينطلق من كون البنيوية اللسانية كانت الرافد الأول للبنيوية الأنثربولوجية، التي وصلت النظرية النقدية فيما بعد بالآثار والإنجازات التي تمثلها المدرسة الشكلانية؛ فالنظرية الشكلانية الروسية تمثل الإرث الكبير والنوعي الذي غذى الأطروحات النقدية اللاحقة في فرنسا، ومن بعدها في بقية الأقطار الأوروبية.

ولا يمكن طرح المسار النظري للنقد البنيوي دون الإشارة إلى الأفكار الجريئة التي قدمها الناقد البنيوي رولان بارت الذي يعد من أبرز أقطاب النقد الجديد في فرنسا. وهذا من خلال الأفكار التي قدمها في مسار المفاهيم المتعلقة بالكتابة، والنقد الأدبي، والعلاقات الوطيدة بين المسارات المختلفة للوجود الأدبي والتواصلي، والجماليات اللغوية وإنتاجية النص الأدبي من زوايا جديدة، تبحث في آفاق الممكنات الأدبية، ومستندة إلى أولية اللغة والبنيات النصية. فكانت بذلك مسعى يعمل على نقد النقد التقليدي، ويطرح بدائل موضوعية لحقيقة اللغة ومنطلقاتها النفسية وانسجام بنيات الأجناس الأدبية. فيتم بذلك إعطاء تحديد لمفاهيم الجمال واللذة الجمالية والوضوح، بهدف صياغة ضوابط وأسس لما يمكن تسميته بعلم الأدب...

وهـذا المنظور لا ينفي البحث عن قواعد البناء المعنوي والدلالي، بـل يعمـل علـى صياغة المفاهيم التي تحدد التعدد في الكتابة والقراءة. فالدلالـة كامنة في كل عنصر من عناصر الأثر الأدبي، ولا يمكن إغفال أي جـزئية مـنه، وثـراء وغنى النصوص الإبداعية كامن في مدى قدرتها علـى صـياغة الاخـتلاف الـذي يتأسس حول المنظومة الرمزية المكونة لهـا، ومـدى اسـتيعابها لنصوص أخرى تتقاطع معها، سواء في مستوى المبنـى أو المعنـى. كمـا أن القـراءة تكـون مـن هـذا المـنطلق مـرتبطة بممكـنات الـتأويل والدلالـة والرمز ومتصلة بدورها بالمنظومة الثقافية التي أنتجتها.

وإذا حاولـنا الاقـتراب من النظرية البنيوية بحسب تصورات رولان بارت فإننا نجد أنفسنا في مواجهة مسار متعدد ومتحرك. لا يثبت على موقف واحد بل يلاحق فكرة مركزية، تقول بضرورة البحث في جوهر الكـتابة والإبـداع والتواصـل، ومكـوناتها المختلفة. لقد انطلق بارت في كتاباته الأولى ناقداً متأثراً بالنزعة السوسيولوجية وانتهى سيميائياً ثقافياً، بعـد ما كان قد حدد المحاور البنيوية للمقاربة النقدية الأدبية. إن مجمل كتابات بارت[1] بدأت متأثرة بالمنظور الذي تفرزه الحركية الاجتماعية

---

[1] أصـدر بـارت قبل وفاته في 25 فيفري 1980 عدداً من الكتب، أهمها: الدرجة الـصفر للكـتابة 1953، ميـشليه بقلمـه 1954، أسـطوريات 1957، عن راسين 1963، مقالات نقدية 1964، عناصر السيميولوجيا 1965، نقد وحقيقة 1966، ←

وتفاعل المثقف معها، وهو ما نجده في الكتابات الأولى حتى سنة 1966.

لقد بدأ بارت كتاباته ملتزماً، يحمل ملامح قارئ محلل، انتقل من الالتزام إلى الماركسية إلى البنيوية فالسميولوجيا. وتبدو ملامح ذلك في كتابه الدرجة الصفر للكتابة (Le degree zero de l'écriture) حيث يعبر عن تكوين ملتزم متأثر بـ ألبير كامي وجون بول سارتر، هذا الأخير الذي درسه بارت كثيراً ودافع عنه باستمرار.

أما المرحلة الأخيرة فقد تحرر من سلطة الوصاية الاجتماعية، وغدا ناقداً يميل إلى النزعة الاستقلالية الفردية، فانتهى متحرراً من أي التزام سواء في تصوراته أو في كتاباته. ووصل إلى الكتابة الأقل التزاماً والأكثر ذاتية، هي كتابة اللذة والمتعة. لقد وجد بارت استقراره في النص أو متعة الكتابة، واستمرت دراسة اللغة وعلاماتها في تغذية نقده المتعلق بالكتابة، بل أصبحت الكتابة ونشاطها وسيلة للتعبير وغاية الوجود في ذات الوقت.

نظام الموضة 1967، س/ ز سارازين 1970، إمبراطورية العلامات 1970، صادر فوريه لايولا 1971، مقالات نقدية جديدة 1972، متعة النص 1973، رولان بارت 1975، مقاطع من خطاب عاشق 1977، الدرس 1978، سولرز كاتباً 1978، الغرفة المنيرة 1980.

ويرى بعض النقاد أن كتابات بارت يمكن تصنيفها لتمتد على ثلاثِ مراحل متميزة، يمكن أن ندعوها ثلاثة أشكال من الكتابة أو ثلاث لغات:

أ ـ المرحلة الأولى تناسب مفهوم اللغة التي نجدها في المجالات العامة المتنوعة، مثل التاريخ، المجتمع البرجوازي، السيميولوجيا.

ب ــ المرحلة الثانية المتميزة بالعملية، جاءت بعد كتابه "أسطوريات"، ويمكن أن ندعوها كتابة "نظام الموضة"، أو القصيدة العلمية، فبارت سعى من خلال تنظيم الأنظمة الدالة إلى إقامة نموذج للسرد في مقاله التحليل البنيوي للسرد.

ج ـ أخيراً النص، لغة المرحلة الثالثة، وهي مكونة من مجموعة من العناصر: الدال، المتعة، الكتابة، الدلالة القرائية، وهي مرحلة عشق الكتابة[1].

إن تعدد وتنوع وثراء وغنى الكتابة ومجالاتها عند رولان بارت، تجعل من الصعوبة بمكان متابعة كل خصوصياتها، ومميزاتها، وتتبع تلويناتها. فهذا عمل يتطلب مشروعاً بحثياً متخصصاً يتطلب التدقيق المعرفي في مكونات الكتابة البارتية. ومن هذا المنطلق علينا أن نبحث

---

[1] Hayssam al bitrar; d'une théorie l'écriture et de la lecture dans l'oeuvre de R.Batrhes université Lyon, 1993, Page 78.

في الجوانب التي ميزت مساره النقدي بما يستجيب لأسئلة البحث الذي نحن بصدده. حيث لا يمكننا الإحاطة بكل الأطروحات النظرية والمفاهيم التي اقترحها في مساره النقدي الكبير، دون الابتعاد عن جوهر مساءلتنا لمفهوم النقد الجديد عنده. ويصعب بعد ذلك الإمساك بخط محوري واحد نظراً لغزارة الإنتاج النقدي، ولتشبعه وتوزعه ضمن منظورات مختلفة.

ولتخطي هذه العقبة سنسعى لتحديد محاور نراها أساسية في المنهج النقدي لـ رولان بارت، وفي ذات الوقت كانت لها انعكاسات مباشرة في المجال التطبيقي للنقد الجديد. ويمكن تحديد هذه المحاور فيما يلي:

II .2 ـ تعدد الكتابة ووحدة اللغة:

من المفيد الإشارة إلى أن معركة الصراع مع النقد الكلاسيكي ومنطقه في مقاربة النصوص الإبداعية، كانت قد تفجرت مع رولان بارت الذي حمل لواء النقد الجديد، والرؤية الجديدة في التعامل مع الإبداع والكتابة الأدبية. ولنقل القطيعة النقدية مع "موروثات الخطابات البلاغية والسياسية والفلسفية الفضفاضة... وإعادة النظر فيما أنجز"[1]؛

---

[1] محمد برادة: مقدمة ترجمة الدرجة الصفر للكتابة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3، الرباط 1985، ص 17.

وبالتالـي فإن بداية المسار في بحثنا المتصل بأثر النقد الجديد في النقد الروائـي العربـي، ستكون بمحاولـة الكشف عن ملامح التميز والتفرد والخصوصية في أطـروحات بـارت الذي أسس لبيان النقد الجديد في فرنسا.

هـذا البيان الـذي أعلـنه بارت في صيغة مقالات ضمنها كتابه نقد وحقـيقة (Critique et vérité) الصادر عـام 1966، تـضمنت ردوداً علـى كتاب ريمون بيكار الذي يحمل عنوان "نقد جديد أم دجل جديد" (Nouvelle critique ou nouvelle imposture) الـصادر سـنة 1956، وكـذلك علـى الحملـة التي شنت آنذاك ضد كتاب "عن راسين" من طرف بعض الكتاب في الصحافة الفرنسية[1].

---

(1) يورد بارت في كتابه نقد وحقيقة مجموعة من التهجمات القاسية على شخصه وعلـى كـتابه (عـن راسين) الذي أثار الزوبعة العنيفة، ومن هذه التصريحات والتعليقات مـا قالـه ريمون بيكار في وصف بارت وكتابه: (دجل، المخاطر الأحمـق، التحذلق، الاستقراء الضال، احتيال ثقافي، كتاب يثير التمرد، جدول مـن الاستدلال المغلوط، احتيال ثقافي، نظرية شاذة، سطور مفزعة، تأكيدات مجنونة، نتائج قسرية، غير متماسكة، وعبثية، حماقة، عبث وغرابة. كما أورد بارت عناوين حاقدة وعنيفة لبعض المقالات التي نشرت في الصحف ومنها: الحكـم بالإعـدام، تنفـيس قـربة كريهة، بيرل هاربور النقد الجديد، بارت إلى عمـود التشهير، لقـد لـوي عنق النقد الجديد، وضـرب رأس بعض الدجالين ←

وقد تضمن كتاب "نقد وحقيقة"، مناقشة لأهم المبادئ التي تتصل بالنقد الجديد، خاصة فيما يتعلق باللغة، والكتابة، والقيم النقدية، الوضوح والغموض في الكتابة والنقد، علم الأدب، والمفاهيم الأساسية لحقيقة الذوق والإبداع. كما طرحت إشكالية القراءة بين منظورين مختلفين هما القراءة الأحادية والقراءة المتعددة، والتمييز بين القارئ والناقد؛ فالقارئ قد يكون هدفه هو البحث عن معنى النص، وبالتالي لا يعدو عمله إلا أن يكون تكراراً للنص؛ في حين أن الناقد لا يبحث عن حل للغز المعنى في النص، أي إنه لا يجهد نفسه في البحثِ عن المعنى المركزي للنص أو عن قصدية المؤلف.

ومن هنا أصبحت مهمة الناقد ليس الكشف عن معنى وتفسير أحادي للنص، بل إظهار مدى تعدديته في إطار المحتمل النقدي[1]. ويذهب صاحبا كتاب "النظرية الأدبية الحديثة" إلى أن هذا الموقف تجاه الناقد وعلاقته بالنص، والمبني أساساً على تجاوز مقاصد الكاتب بما يعني التخلص من وجود معنى مركزي للنص، يشكل تجاوزاً راديكالياً

فانفصل انفصالاً تاماً، ومن بين هؤلاء رولان بارت الذي أعليتموه سدة الرئاسة.

(1) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب سوريا 1994، ص 98.

لأطـروحات كـتاب "النقد الجديد" في طبعته الأنجلو ـ سكسونية الذين اهتموا بفكرة توحيد معنى النص خارج قصدية المؤلف[1].

ولـئن كان الإعلان عن مبادئ المقاربة الجديدة للنص الأدبي قد تم من خلال كتاب "نقد وحقيقة"، فإن الممارسة النقدية الجديدة قد انطلقت قـبل ذلـك بـوقت طـويل. ويـشير بارت إلى ذلك في مقدمة كتابه حين يقـول: "لم يـبدأ مـا نـسميه الـنقد الجديد تاريخه اليوم، فمنذ الاستقلال باشـر بعـض الـنقاد المحتكين بالفلسفات الجديدة إعادة النظر في أدبنا الكلاسـيكي. وهـؤلاء الـنقاد إذ هـم يخـتلفون جداً عن سابقيهم، فإنهم يـستقلون أيـضاً عـن الدراسـات الأحادية والمتنوعة التي غطت مجموع كتابـنا مـن مونـتين إلى بروست.. ولما صار الحال كذلك، فقد قام قائم علـى حـين غفلـة، فقـذف هـذه الحـركة بالدجل، وأنشب ضد مؤلفاتها مخالب المنع.."[2].

إن بـارت محـق في رؤيـته؛ لأن الـبدايات الأولى للانقـلاب علـى أطـروحات النقد القديم بدأت مع شتراوس، وغولدمان، وشارل مورون الـذي يـشير إلـيه بـارت في مقدمـة كتابه "عن راسين"، حين يقول: "لقد

---

[1] آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1992، ص 169.

[2] رولان بارت: نقد وحقيقة، ص 30

كانت هناك دراسة نفسية متميزة سابقة، لمسرحيات راسين كتبها شارل مورون الذي أنا مدين له"[1]. وبارت نفسه أصدر كتابه الأول "الدرجة الصفر للكتابة" عام 1953، وهو الكتاب الذي يعد بداية فعلية للتحول في مفهوم الكتابة الأدبية، ومقوماتها، وأنواع الكتابة، الكتابة البيضاء، كتابة الصمت، كتابة الدرجة الصفر، اللغة الأدبية وحقيقتها، الأسلوب وحرية الكاتب، الكتابة وعلاقاتها مع النسق الاجتماعي والسياسي. وهذا الكتاب الذي شق من خلال بارت أفقاً جديداً في التفكير الجمالي والأدبي، استمر مثيراً للجدل والاختلاف إلى يومنا هذا، وكانت كل كتاباته اللاحقة بصورة أو بأخرى، تنويعاً لا يناقض جوهر الدرجة الصفر للكتابة.

فالجوهر الذي قدمه بارت في هذا الكتاب هو الكتابة والاختيار، ففي الحرية يكمن التعدد والاختيار سواء بالنسبة للكاتب أو القارئ، والكتابة تجديد وتنويع داخل الذاكرة الأدبية الكبرى، فمن هنا تنفتح الآفاق أمام خصوصية الكتابة والقراءة والتأويل، ومن هنا تتنوع ممكنات اللغة والأسلوب والدلالة، وتتراجع الهيمنة الطاغية للمؤلف وللتنميط النقدي الأحادي. وباعتبار الكتابة حرية، فإنها ليست سوى لحظة، لكن هذه اللحظة هي من بين أوضح لحظات التاريخ ما دام

---

[1] Roland Barthes: Sur Racine, editions du seuil, Collection Points, Paris 1970, Page 5.

التاريخ هو دائماً وقبل كل شيء، اختياراً وحدوداً لهذا الاختيار"[1].

كما يمكننا القول بصيغة أخرى إن نظرية بارت النقدية تتمحور حول نقطة جوهرية تتصل بالإبداع في مجال اللغة أساساً، وعلى المنظومات الدلالية الفاعلة في الأدب من خلال التركيز على الآلية التي تنتج المعنى، لا على المعنى في ذاته. ولعل الأهمية التي اكتسبتها آراؤه وأفكاره والنقاشات المستفيضة التي تناولت أعماله، تتخذ منشأها من النظرة التي يعطيها لطبيعة اللغة الأدبية، وللغة في حد ذاتها، والتي لم تعد جزءاً من علم العلامات[2]، بل هي جوهر كل نظام دلائلي. والنظرة المتفردة للكتابة بوصفها مظهراً ثابتاً وقاراً، يُعَبِّرُ غرافولوجياً عن اللغة والأفكار.

ولعل هذه الحقيقة التي خصص لها بارت كتاب الدرجة الصفر للكتابة هي التي عملت على إظهار حقائق عدة، تتركز في أهمية الكتابة الأدبية، من خلال الأسئلة الجوهرية التي تتعلق بطبيعتها وبخصائصها ومكوناتها، وعلاقتها مع مختلف أنواع النشاط الإبلاغي البشري الأخرى.

---

(1) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3 الرباط 1985، ص 40.

(2) رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع ط2، اللاذقية 1987، ص 29.

وكما تقول سوزان سونتاك في كتابها "الكتابة بصدد بارت": "إن الكتابة هي الشيء الذي يتحدث عنه بارت باستمرار. لا أحد على الأرجح منذ فلوبير، فكر بهذا التوهج وهذا الشغف في ماهية الكتابة"[1]. وحقيقة الكتابة بالنسبة لـ بارت، لا تمثل واقعاً ثابتاً طيعاً ومتجانساً، يستنسخ باستمرار نفس الأنماط والأشكال والوحدات الأسلوبية. بل هي استثمار للغة، يتم وفق الشروط الاجتماعية والثقافية، ويتسم بالحيوية والحركية الدؤوبة المتمثلة دوماً لجوهر الفكرة الأدبية التي لا تنسجم مع البعد التاريخي للغة كنسق تواصلي، بل تؤسس للشكل الذي يحكمه التحول اللا نهائي.

3.II ـ مفهوم الكتابة

إن الكتابة من هذا المنطلق المشار إليه سابقاً تغدو استثماراً متجاوزاً للغة المتداولة، محكومة بدوافع نفسية وجمالية، تجعل منها هذه الدوافع تشتغل كبنية رمزية، تتجاوز اللغة المتواضعة إلى ما وراء اللغة (Métalangage)، متجهة في سيرورة تتميز بالنمو المتشابك والمعقد؛ وبالتالي يمكن التمييز بين الكتابة والكلام من حيث علاقة كل واحد منهما باللغة؛ فالكتابة "تبدو دائماً رمزية منكفئة، متجهة نحو

---

[1] سوزان سونتاك: الكتابة بالذات بصدد بارت، ترجمة محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، د. ت، ص 27.

منحدر سري للغة، بينما الكلام لا يعدو كونه ديمومة من الإشارات الفارغة التي تكون حركتها وحدها ذات دلالة. إن كل كلام ينحصر في هذا الاستهلاك للكلمات، وفي هذا الزبد المحمول دائماً إلى أبعد"[1].

إن الكتابة لغة من حيث كونها تمثل صورة للتاريخ الإنساني، غير أنها من جهة الحضور الفعلي تعد نقطة التلاقي بين اللغة والأسلوب، اللذين يكوِّنان الامتداد الطبيعي للحضور الإنساني عبر تاريخه الطويل؛ فاللغة والأسلوب يتشكلان عبر مراحل مجتمعية متعددة، تُكسبهما البعد الجمالي والروحي، وتعامل الكاتب مع اللغة والأسلوب مقيد بسياقهما التاريخي.

وفِعْل الكتابة يبقى محدوداً في نقطة التقاطع بين المكون اللغوي وجماليات الصياغة، وهي معطيات قبلية سابقة عن الكاتب، الذي يبقى مجاله محدوداً في المستوى الشكلي للاختيار من سياقات التاريخ اللغوي والأسلوبي، لتحقيق ذلك التواصل الجمالي مع المجتمع. إن "أفقية اللغة وعمودية الأسلوب يرسمان للكاتب طبيعة ما، لأنه لا يختار أياً منهما.. يوجد بين اللغة والأسلوب مكان لواقع شكلي آخر هو الكتابة.. اللغة والأسلوب قوتان عمياوان، والكتابة فعل للتضامن

---

(1) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3، الرباط 1985، ص 41.

التاريخي.. اللغة والأسلوب شيئان والكتابة وظيفة، إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع"[1].

من هذا المنظور تصبح الكتابة كتابة عن الكتابة، والأدب أدباً عن الأدب، والأديب يختار بين مجتمعات عدة، ولا يخلق مجتمعه لأنه موجود سلفاً، غير أن قيمة الحرية تكمن في اختيار النسق المتلائم مع ذاتية الكاتب الذي يبحث في ذاكرة النصوص والأشكال الكتابية، عما يقدم من خلاله مستوى دالاً من التركيب اللغوي والأسلوب الملائم، يفرضه التقليد المتجدد للتاريخ الأدبي. فالكاتب وهو يختار شكل الكتابة بحرية، يبقى حاملاً للقيم الثقافية التي تنقلها اللغة والصيغ والأساليب.

كما أن البحث الجديد عن شكل متميز للكتابة رهين بخصوصية التاريخ الثقافي الآني، وديمومةُ الشكل الكتابي تتآكل بفعل هيمنة الإرث المتراكم لأشكال الكتابية، وللنزعة المتجددة للتجاوز، "إنَّ اختيار كتابة وتحمل مسؤوليتها يحددان حرية.. ليس باستطاعة الكاتب أن يختار كتابة وسط نوع من المستودع اللازمني.. فهناك تاريخ للكتابة. تظل الكتابة ممتلئة بتاريخ استعمالها، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة، والكتابة تدقيقاً هي تلك التسوية ما بين حرية

---

(1) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص: 37.

وذكرى، هي تلك الحرية المتذكرة بقوة، والتي ليست حرية إلا في إشارة الاختيار"[1].

إن الكتابة هي دائماً سعي للرد على الأدب القديم وتهديمه، لفتح نوافذ جديدة على الأدب ذاته. فقيمة الأشكال الأدبية الكلاسيكية، تسكن العمق التاريخي للكتابة. غير أنها تبقى محاورة للأشكال الجديدة، استناداً لأفق التطور الدائم الذي يشكل هاجساً حيوياً للكتابة، وبالتالي فإن مسعى الكتابة هو إعطاء وجه آخر للعالم"[2]. غير أن الأساس الذي ينبني فوقه هذا البعد التغييري، والذي يعطي للكتابة أفقها الجديد هو تجاوز "الناسخ" (Scripterur)، الذي يؤلف بين مجموعة من السياقات والصيغ والأساليب المحكومة بالتاريخ. لأننا كما يقول بارت في كتابه حفيف اللغة "نعرف أنه ينبغي لكي نعيد للكتابة مستقبلها، علينا أن نقلب الأسطورة. فميلاد القارئ ثمنه موت المؤلف"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص: 39.

[2] Roland Barthes: Sur Racine, editions du seuil, Collection Points, Paris 1970, Page 7.

[3] فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار ط1، اللاذقية 2004، ص 129.

II.4 ـ أنواع الكتابة

إن القيمة الأساسية لكتابة التجاوز، أو الكتابة البديلة، تتأسس على مبدأ تخليص اللغة والأسلوب من هيمنة التقليد الثقافي، بجعل الكتابة تتعدى كونها وسيلة للتواصل، لتصبح مجالاً يحمل ممكنات اللغة. ويستعمل بارت لتوصيف هذه الكتابة مصطلحاً استعاره من باحث لساني مغمور يدعى 'بروندال Brondal'، هذا المصطلح هو "درجة الصفر للكتابة Degré zero de l'écritur'، ويعني به الكتابة البريئة الشفافة، المتحررة من هيمنة الطقس الاجتماعي، والتقليد المستهلك للأساليب، والتعابير المحفوظة.

تبنى هذه الكتابة على نظام رمزي دلالي إشاري، يجعلها تبتعد عن التوصيل المباشر للمعاني "الكتابة في درجة الصفر هي في العمق كتابة إشارية وإذا شئنا كتابة بدون صيغة"[1]. ويتسم هذا الشكل من الكتابة بالحياد والصمت، والتواصل التلقائي مع سيرورة الدال اللغوي، بحيث يصبح من غير الممكن ضبطها بالأشكال التاريخية المتداولة، كما أنها ترتقي عن أشكال الكلام اليومي والتواصل البسيط العادي بين الأفراد. فالكتابة الجديدة كتابة تتموضع وسط الصرخات والأحكام، دون أن

---

[1] رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 91.

تشارك في أي واحدة منها. إنها كتابة بريئة، وهي نموذج ألبير كامو في روايته الغريب"[1].

وهذه الكتابة المحايدة غير المقننة، تهيئ لإنتاج نصوص جديدة مختلفة، متعددة ومتنوعة، مفتوحة على التأويل وممكنات القراءة. إن هذه الكتابة تشتغل بمثابة دال غير لغوي، تعزز حضور التوقع، من خلال هجرها للتنميط المتوارث لبلاغة الخطاب المعهودة. إنها تصبح بمثابة كتابة للغة خارج اللغة بل وضد اللغة، "الحل هو خلق كتابة بيضاء متحررة من كل عبودية لنظام لغوي ملحوظ"[2]. هذه الكتابة التي تكون معياراً للتمييز بين النص الكلاسيكي وبين النص الحديث، وبين العمل الأدبي والنص. فالنص هو نسيج، لكنه ليس قطعة منتهية وجاهزة يتخفى وراءها المعنى، بل هو نسيج يشتغل ويتنامى عبر التفاعل الأبدي مع المتلقي، فالموضوع في النص يتلاشى عبر الشبكة النسيجية، مثلما تتلاشى العنكبوت بفعل إفرازاتها في نسج شبكتها"[3].

إن الكتابة المنشودة هي التي تمنحنا النص "الكتابي" أو النص الذي يمكن أن يكتب Scriptible[4]، أي النص المفتوح الذي يجد القارئ

---

(1) المرجع نفسه، ص 92.

(2) المرجع السابق، ص 91.

(3), Le Plaisir du texte, éditions du seuil, 1973, Page 100.

(4) Roland Barthes S/Z essais, editions du seuil, Collection tel quell, Paris 1970, Page 11.

نفسه أمامه مضطراً عند قراءته، إلى إعادة إنتاجه، وإعادة كتابته، حتى يتمكن من التواصل معه. فهذه الكتابة ضد الكسل الذهني، والارتخاء الفكري، إنها كتابة ذات حضور أبدي متجددة بتجدد القارئ، الذي يقرأ ويفسر ويفكك الرموز والإشارات، ويمارس عملية التأويل الدائم. فهذا النص ليس مجموعة محدودة من الدلالات، بل هو مجرة من الإشارة، نص بلا بداية؛ والتأويل لا يعني أن نعطي للنص معنى، بل أن نبحث عن تعدديته الممكنة.

أما كتابة النص "القرائي" أو القابل للقراءة (Lisible)، فإنها تميز الأدب الكلاسيكي الذي يتفق فيه الكاتب والقارئ في مجموع الأساليب والأدوات الجمالية. يستهلكه القارئ ولا ينتجه ليتواصل معه، لأنه نص مسيج، مغلق بمنظومة محددة سلفاً، غير قابل للإنتاج مجدداً، ولا يقبل القراءة المتعددة المفتوحة. لأنها تعتمد أساساً على ما يشترك فيه الكاتب و القارئ، ومن ثم فالمعنى متجمد نسبياً ومغلق.

إن التمييز الذي أقامه بارت بين الكتابي والقرائي، هو منظور يماثل المنظور الاقتصادي بين المنتج والمستهلك، "فالنص المكتوب يجبر القارئ على المشاركة في الكتابة والتورط فيها.. على أن يضطلع بالوظيفة الإبداعية التي بقيت حكراً على سواه، ولا يبقى في دائرة الاستهلاك"[1].

---

[1] السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، ط1 القاهرة 1998، ص 213.

إن الكتابة عند بارت بهذا المعنى صارت فعلاً إنتاجياً للقارئ، بعد أن مات المؤلف، ولم يعد هو أصل النص، والسلطة الوحيدة القادرة على تفسيره. إنه وسيط بين النصوص السابقة واللاحقة، وكتابته هي كتابة داخل الكتابة ولغة مأخوذة من المخزون اللغوي الواسع، "فالنص ليس سطراً من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي.. ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصلياً، فالنص ناتج عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"[1].

فالنص الذي ينتجه القارئ، هو النص "الكتابي" المنفتح على التعدد القرائي، القائم على تجاوز الدلالات الثابتة والسطحية، والمتشكل من تقاطعات الثقافة الإنسانية الشاملة للأبعاد المختلفة للوجود الإنساني، وبالتالي فهو غير خاضع للبيوغرافيا الشخصية للمؤلف ولا لخصوصيته النفسية: "إن النص مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حواره، ومحاكاة ساخرة وتعارض. ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب.. إنه القارئ.. فالقارئ إنسي من غير تاريخ.. إنه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها"[2].

---

[1] رولان بارت: موت المؤلف، مقال ضمن كتاب نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب سوريا 1994، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

ويستدعي بارت من خلال تطويره هذه الآراء حول الكتابة، معطيات أكثر انطلاقاً في تحرير القارئ من المدلول الثابت للنص، عندما يتحدث عن شكل آخر للكتابة هو كتابة اللذة Plaisir، وكتابة المتعة Jouissance، فكتابة اللذة أو لذة الكتابة تتحقق عندما لا تكون هذه الأخيرة مجرد حاجة لغوية للتعبير، وعندما يتخلص الكاتب من أنانيته ويضع القارئَ في حسبانه، وينطلق النص بعيداً عن رتابة المألوف، فانتهاك التدفق المتتابع للنص هو ما يمنحنا اللذة، وهذه اللذة لا يمكن أن تتضمنها نصوص الأدب الماجن، لأنها تجهد نفسها في نسخ الحقيقة. "إن نص المتعة هو الذي يزعزع المسلمات التاريخية والثقافية للقارئ، ويشككه في ذوقه وقيمه وذكرياته ويفجر أزمة في علاقته مع اللغة"[1]. والجانب الأساسي في اللذة هو جانب المتعة، وهاته المتعة لا تتحقق إلا من خلال كتابة التجاوز، التي هي علم متعة اللغة: l'écriture est ceci: la scitnce des jouissances du langage". وعند هذا الحد تغدو الكتابة بالنسبة لـ بارت شغفاً للكاتب والقارئ.

---

[1] Roland Barthes: Le Plaisir du texte, editions du seuil, 1973, Page 26.

II.5 ـ مفهوم البنية أو بنية النص

يقدم بارت في كتابه الذي يحمل عنوان 'عن راسين Sur Racine'، الذي أصدره عام 1963[1]، تصوراً جديداً لمفهوم قراءة النصوص الأدبية، من منظور مغاير لما ألفته الدراسات الأكاديمية الكلاسيكية في فرنسا، والتي تقارب النصوص الإبداعية من منطلقات خارجية. ولعل التهجم الشديد الذي قاده ريمون بيكار، الباحث الأكاديمي المتخصص في كتابات راسين من منطلق بيوغرافي[2]، إنما يتأتى من المقاربة المتعمدة في التعامل مع مسرحيات راسين، بوصفها كيانات مغلقة. وتتمتع بخصوصية بنيوية تتحكم في تكوينها المعطيات اللغوية والأسلوبية والموضوعاتية القائمة فيها. وهذا الأمر يتم بمعزل عن خصوصية الصلة بين المؤلف وكتاباته. أو المؤثرات الخارجية سواء منها التاريخية أو الاجتماعية، أو تلك المتصلة بالجانب البيوغرافي السيري لحياة المؤلف.

ويوضح بارت هذه القصدية المنهجية في مقدمة الكتاب، حين يقول: "إن ما أقدمه في هذه الدراسة لا يخص أبداً الكاتب راسين، وإنَّ

---

(1) صدر القسم الأول من الكتاب والذي عنوانه الإنسان الراسيني لأول مرة عام 1960 من طرف النادي الفرنسي للكتاب.

(2) Arnaud de la crois: Barthes, Pour une ethique du signe, editions universitaires, Bruxelles 1978, page 44.

ما يهمني هو البطل الراسيني (Le héros Racinien) أو الإنسان الراسيني (L'hono racinien)، وتحاشيت الانتقال من المؤلف إلى الأثر والعكس، إن ما أقوم به هو دراسة قصدت أن تكون مغلقة: في عوالم المأساة الراسينية، دون أي إحالة لمؤثرات هذا العالم، سواء أكانت تاريخية أم بيوغرافية. لقد حاولت إعادة تشكيل نوع من الانثروبولوجيا الراسينية من منطلق بنيوي وتحليلي.. أي وفق نظام الوحدات والوظائف"[1].

فالمنطلقات التي حددها بارت في نهاية المقطع السابق، هي بؤرة الخلاف والاختلاف عما ألفته الدراسات الكلاسيكية أو التقليدية، فالتعامل مع النص من منطلق بنيوي، يعني أنه يشكل نظاماً ونسقاً قائماً بذاته. وهذا النظام بإمكانه أن يحدث دينامية خاصة، تمكنه من إقامة علاقات بين الأنساق تنضري في سياقها الدلالة، وفق آلية تجعل من النظام اللغوي وتنويعات الأسلوب المحضنَ الأساسيَّ لكل قراءة للنص الأدبي. وهذه القراءة محكومة بإجابات القارئ وهو يواجه النص، لا بإجابات الكاتب. فالكاتب يكتفي بتقديم النص والاكتفاء بالترقب، لما ستنتجه التأويلات الحرة للمتلقين، سواء في مستوى عناصر القصة أم في تماسك النظام اللغوي.

---

[1] Roland Barthes: Sur Racine, editions du seuil, Collection Points, Paris 1970, Page 5.

ومن هنا تصبح العلاقة الدائمة والمتغيرة هي بين العمل الأدبي والقارئ، وهو ما يجعل من العمل الأدبي بحسب تعبير بارت، كائناً عابراً للتاريخ (Transhistorique)، وهذا "الكائن هو نظام وظيفي ثابت لا يتغير، يقف في مواجهة العالم الذي يتغير عبر الزمن"[1]؛ ومن ثم تكون القراءة سعياً إلى الإجابةِ عن سؤال أبدي يطرحه العمل الأدبي عبر بنيته الثابتة، ومحاولات لا تنتهي لفك شفرته؛ وبالتالي تسقط كل الأحكام اليقينية والوثوقية المسقطة على النص من خارجه.

فالنقد الجديد يتأسس، كما يقول بارت، على "نشاط تفكيكي لشفرات النص، وهذا النشاط متصل بكل النقود الجديدة سواء أكانت نفسية أم موضوعاتية أم وجودية.. وهذا الأمر يفتقد إليه النقد القديم، بل لا يفكر فيه على الإطلاق. إن معنى النص يمر حتماً بالكشف عن بنيته، عن سره، وعن جوهره"[2]. والعمل أو الأثر الأدبي محكوم ببنية مكونة من نظام وعلاقات بين عناصر متسمة بالتماسك، على الناقد أو القارئ الكشف عن نسقها الناظم والمنجز لآلية التأويل فيها.

ومن هذا المنطلق تعامل بارت مع مسرحيات راسين، حين بحث عن مسار البنية فيها مقتفياً أثر التقاطبات الدلالية، والثنائيات التقابلية

---

(1) Ibid. page 7.

(2) Roland Barthes: le grain de la voix, Entertiens 1962 – 1980, editions su seuil, Collection Poins, Paris 1980, Page 90.

والرمـزية المتآتـية مـن مجمـوعة الوظائـف (Fonctions) الـتي تتصل بمـنظومة الأدلـة المعبر عنها من خلال المكان (الغرفة، الغرفة الخلفية، الفــضاءات الخارجــية)، والإيــروس بــشكليه (الحـــب، والجــنس)، الخطيـئة...[1]... سـاعياً في كـل مـرة إلى الكـشف عـن الدلالـة الرمزية المتصلة ببنية الفعل والأحداث المكونة للمأساة، وهذا من خلال التعامل مـع مجمـوع النـصوص المـسرحية لــ راسـين، وتنـضيد عناصرها إلى وحـدات منفصلة، لكنها مترابطة ومنسجمة في ذات الوقت، عبر صلات بينية مع العالم المسرحي الراسيني في مجمله[2].

وهذا الإجراء الذي استند إليه بارت في مقاربة المسرحيات، يتقاطع مـن حيث الإجراء مع ما كان شارل مورون قد اعتمده في دراسته لنفس المـسرحيات، وإن كانـت مقاربـته أكثـر مـيلاً للمنظور النفسي. لقد قام بـارت بالـبحث عن الوحدات الثابتة ووظائفها، لينجز من خلالها عملية الكـشف عن الوحدات المتحولة في نصوص راسين، ويفصل الثابت عن المـتحول؛ ليـصل في الـنهاية إلى أن الصـورة الأسـاسية للوحدات الثابتة تتمـثل في مظهـر "الـبطل التراجيدي Le héros tragique" الذي تتعدد صور حضوره في مختلف مسرحيات راسين.

---

(1) Roland Barthes: Sur Racine, Pages: 9 – 126.

(2) Serge Doubrovsky: Pourquoi la nouvelle critique editions denoël Gautier, Paris 1966, Page 40.

فالوحدة التراجيدية تنسحب على مجمل الشخوص المسرحية كل في موقعه، سواء أكانت تمثل شخصية الأب الذي يمتلك مصير وحياة أبنائه، أم كانت شخصية المرأة بتلويناتها المختلفة، كأم أو أخت، أو عشيقة، أم الأخوة الذين يتصارعون لاقتسام إرث أبيهم، أم شخصية الابن الذي يتنازعه شعور مزدوج بين الخوف من الأب والرغبة في القضاء عليه[1]. فهذه النتيجة المحددة للإنسان الراسيني، كانت بطبيعة الحال، مساراً منطقياً للقراءة البنيوية الجديدة للنص الأدبي.

كما يمكننا أن نعد الوحدة التراجيدية بمثابة بنية كبرى تمتلك الطاقة التفسيرية للموضوع المعطى، وتتهيكل في سياقها شبكة العلاقات المجزئة ضمن البنيات الصغرى المنفصلة ظاهرياً إلى نصوص متعددة، والمتماسكة في مستوى الإدراك الكلي لمجموع الأثر الأدبي، "إن البنية الكبرى تأخذ لها حيزاً هاماً في ذاكرة القارئ، فالتفاصيل تهمل، والجزئيات تنسى، والبنية الكبرى وحدها تقاوم النسيان، والنص دون بنية يكون قابلاً للترهل والبتر"[2]. والبنية الكبرى تشمل النص بمجمله أو الأثر الأدبي في كليته، ومن هنا يتحول العمل الفني إلى نص دال، "إن نقد بارت في كتابه "عن راسين" نقد بنيوي لأنه يهتم بدلالية النص،

---

(1) Arnaud de la croix: Barthes, Pour une ethique du signe, Page 46.

(2) صبحي الطعان، بنية النص الكبرى. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، المجلد 23 العدد الأول والثاني 1994، ص: 440.

بينما النقد المهتم بالمدلول هو نقد موضوعاتي ثيماتي، ينتهي عند حدود المدلول، في حين أن النقد الأول لا يتوقف لأن النص متعدد المعاني"[1].

وقد سعى رولان بارت من خلال المبحث الأخير من كتابه "عن راسين"، والذي وسمه بعنوان ذي صيغة استفهامية 'تاريخ أم الأدب'، سعى إلى مناقشة الأسس المنهجية للمقاربة النقدية الجديدة لبنية النص الأدبي الذي يقدر أنه علامة Signe، ومهمة الناقد هي الكشف عن الدلائل الخفية عبر تفكيك المؤشرات الدالة، المتضمنة في شكل الأسلوب واللغة. بل إن العملية في مجملها تكمن في البحث عن الدلائل التي يمكن أن تتضمنها كلمة، أو مقطع شعري، أو موقف، أو مأساة، أو الأثر بمجمله[2].

إن أساس الجهد النقدي البنيوي يستند إلى البحث عن ثوابت العمل الأدبي، وهذه العناصر الثابتة تتمظهر من خلال اللغة التي ينتقل عبرها عالم النص، وتكون موقعاً لمجموع الأدلة المعبر عنها بصيغ مختلفة. والأدلة عناصر قائمة بحضورها في ثنايا النص، ويمكن تحديدها وتصنيفها بشكل كامل، لتبقى عملية التأويل وربطها بالمدلولات

---

[1] Hayssam al bitar: d'une théorie de l'écriture et de la lecture dans l'oeuvre de R. Barthes, Page 89.

[2] Roland Barthes: Sur Racine, 148.

مفتوحة لاجتهادات وقراءات المتلقي. فالدال الأدبي يحمل قابلية إنتاج مدلولات ممكنة متعددة، ولذا فإن القراءة هي فعل تأويلي لا يبحث عن المعنى "الواحد" داخل النص، بل يسعى إلى الكشف عن ممكناته الدلالية، "فلكل دال مجموعة من المدلولات المحتملة، والعلامات اللغوية تتسم بالغموض ambigüité، وكل قارئ يفكك الالتباس والغموض حسب خياراته"[1].

إن هذه الرؤية البنائية المتعددة تتناقض مع إيواليات النقد التقليدي الذي يقرر بأن الدلالة الحقيقية للعمل الأدبي تكمن في ما هو مصرح به، وأن الأفكار والمعاني البارزة والظاهرة في النص هي فعلاً ما أراد الكاتب أن يقوله. فالدال الأدبي يحيل مباشرة وبشكل واضح وشفاف إلى مدلول واحد محدد، كما أن اللغة والكلمات المعبر بها تتصف وتحمل المعنى نفسه سواء بالنسبة إلى الكاتب أو القارئ[2].

ومفهوم البنية الذي ينطلق منه بارت في أبحاثه كما نلاحظ، يستفيد في النهاية من ثنائية الدال والمدلول التي وضع قواعدها دو سوسير؛ فاعتباطية العلاقة القائمة بين الدال والمدلول هي التي تفتح أفق التعدد أمام القارئ، وتمنحه إمكانيات شتى في صياغة منظوره التحليلي.

---

[1] Ibid. page: 160.

[2] Serge Doubrovsky: Pourquoi la nouvelle critique,. Page 51.

ويصبح إنتاج الدلالة محكوماً بطبيعة العلاقة القائمة بين الدوال في سياقها النصي، وليس من منظور حمولتها المعنوية القبلية. والبحث في مسار الدلالة من هذا الجانب إنما يخضع لمفهوم النسق والنظام الداخليين للعمل الأدبي. فالبنية كيان مستقل محكوم بعلاقاته الداخلية.

ويمتد مفهوم النقد الجديد عند بارت في كتاباته الأولى اللاحقة، حاملاً الرؤية المنهجية نفسها للتعامل مع النصوص الأدبية. ففي كتابه "مقالات نقدية" critiques (Essais) الصادر سنة 1964، تناول بالدراسة مسرحيات شارل بودلير، وبرتولد بريخت، والمسرح القديم، وأسهب في تحليل أعمال كتاب الرواية الجديدة خاصة روايات آلان روب غرييه، وميشال بيتور. وما يمكن تسجيله بخصوص هذه الأبحاث والدراسات، هو أن الفكرة المحورية الثابتة تكمن في رفض الاستناد للمكونات التاريخية والاجتماعية الخارجة عن النص في عملية التحليل، كما يضيف عنصراً جديداً لمفهوم البنية، يتحدد من خلال نظرته للكاتب الذي يرى فيه مؤلفاً للنصوص وليس مبدعاً لها.

فنشاط الكاتب هو القيام بالتنويع والتركيب الأسلوبي والسياقي لمادة موجودة سلفاً[1]. هذه المادة قوامها التراث الإنساني والاجتماعي

---

(1) Roland Barthes: Essais critiques, editions du seuil, Paris 1964, Page 14.

والثقافي؛ هذا المخزون الهائل الذي يقتني منه المؤلف ما يلائم موضوعه، ويشكله وفق نظام يقوم فيه بتغيير الوحدات المنجزة سلفاً، وتركيبها بما ينسجم مع شكل المعنى الذي يقصده.

كما يؤكد بارت أن المقاربة البنيوية التي تستند إلى كونها متتالية من الأفعال المنظمة بعمليات ذهنية، غايتها إعادة تشكيل الموضوع المدروس (Objet)، بحيث تظهر هذه العملية وتبرز الآليات والقواعد التي تحكم سيره، والوظائف التي يتأسس وفقها. فغاية النشاط البنيوي ليس مجرد البحث في إعادة تشكيل الموضوع، لخلق موضوع شبيه به ومماثل له، بل على العكس من ذلك تماماً، إنه العمل على فهم الموضوع من خلال إعادة إنتاجه وفق تصور منتظم[1]، يخضع لآلية التفكيك والتركيب. فالتفكيك أو التقطيع غايته فصل العناصر والأجزاء المتحركة في النص، والتي لا ينتج معناها إلاّ من خلال الوضع الخلافي مع عناصر أخرى، والتي يسهم التركيب الجديد في صياغته.

وهكذا تغلو البنية والمقاربة البنيوية إنتاجاً للنص من خلال محاورته من الداخل، وفق شروط ثابتة تتحكم فيها مكوناته الأساسية، سواء أكانت لغوية أم أسلوبية أم صورية أم معرفية. كما أن العمل البنيوي يتحاشى الإسقاط الذاتي للمحلل، لأنه إزاء الكشف عن نظام

---

[1] Ibid. Page 214.

خاص مكنون في الخطاب. إن غاية المحلل هي إعادة اكتشاف السبيل الذي سلكه المعنى، حتى يتمكن من فهم أمثل للمسار الذي تتحدد من خلاله صورة التاريخ والأشكال التي أنتجها. "فالإنسان البنيوي"[1] كما يرى بارت، لا يرفض التاريخ بل يسعى لأن يحدد الأشكال والنظم التي تشكل وفقها.

II.6 ـ بنية السرد:

لقد عمل رولان بارت من خلال مجمل كتاباته، على فتح المجال النصي على القراءة الجديدة التي تؤسس لمنظورات تمنح الحرية للقارئ في كشف وسبر أغوار النصوص الإبداعية المختلفة، وفق مسار منتظم ومؤطر بآلية البحث عن نسق ناظم. وإذا كان عمله "عن راسين" قد أحدث انقلاباً وقطيعة منهجية مع النقد الكلاسيكي، وأسس للرؤية النقدية الجديدة في مقاربة النص السردي، فإن المسار النقدي لـ بارت تعزز من الناحية الإجرائية بنشره لمقاله المنهجي "مقدمة في التحليل البنيوي للسرد"، الذي نشره عام 1966. والذي ضمنه البحث في مكونات النص السردي بتنويعاته المختلفة؛ حيث توصل إلى جملة من النتائج القابلة للإنجاز في مستوى التحليل. هذه المستويات التي يتمظهر من خلالها السرد تمثل بنية متشابكة تحكمها عناصر تحليلية هي:

---

[1] Ibid. Page 219.

مستوى الوظائف، ومستوى الأفعال، ومستوى السرد أو الخطاب السردي.

II .1.6 ـ مستوى الوظائف Les functions:

يذكرنا هذا المستوى بما كان قد أشار إليه بارت في مقدمة كتابه "عن راسين"، حين أكد أن غاية دراسته هي الكشف عن الوظائف والوحدات للقيام بالتحليل[1]. والوظائف التي يقصدها هي الوحدات البنائية السردية الصغيرة التي يتأسس وفقها الخطاب السردي، وتتشكل من مجمل مكونات النص وتتعدد، فقد تتسع لتشمل مقاطع بأكملها، وقد تتضاءل لتكون في مستوى الجزئيات اللفظية، كالكلمة[2] التي تحمل معنى، وتحيل سواء إلى صفة، أو حدث، أو علاقة، أو حركة، أو فعل، أو إلى غيرها من الوحدات الصغرى الحاملة للمعنى والمتمظهرة لسانياً في صيغة اسم، أو فعل أو حرف من حروف المعاني، أو ضمير. هذه الوحدات التي تندرج في سياق البنية الكبرى والكلية للنص، تكون وظيفتها هي العمل على تماسك البنية، سواء بخلق الانسجام بين العناصر، أم بالقيام بالوظيفة الخلافية المنتجة للمعنى. وينقسم مستوى

---

(1) Roland Barthes: Sur Racine, Page 5.

(2) Roland Barthes: Introduction a l'analyse structurale du récit: in Communication n8, 1966, Page 14.

الوظائف إلى قسمين هما:

أ ـ **الـوحدات الوظيفية التوزيعية:** وهي الوحدات التي تنتشر على مساحة الـنص الـسردي، وتكـون مبنـية علـى أسـاس الـتوقع المنطقي والافتراض السببي، وهي تقابل الوحدات الوظيفية عند "فلاديمير بروب Vladimir Propp"؛ فـإذا مـثلت وظـيفة مـن هـذه الوظائـف فعلاً فإننا ننتظر بعده ردة فعل، وإذا أشارت إلى حدث فإننا نتوقع أن يكون مقدمة لحـدث مقابـل، أو سـلوك ما سيتلوه. ويورد بارت أمثلة لهذه الوحدات الـتي يسميها 'الوظائف'؛ من ذلك ما قدمه توماشفسكي الذي يشير إلى أن الحـديث عـن امـتلاك مـسدس في ثـنايا السرد، إنما يذكر ليستخدم لاحقـاً، كمـا أن رفـع سماعة التلفون يتبعها فعل إقفالها، والدخول إلى المكـان يـستوجب الخـروج منه، وهكذا تتوالى الوظائف التوزيعية عبر مـسارات شـتى ولا نهائـية، تـسهم في توضـيح البنـية الحدثـية لمجرى القـصة. والـسمةُ المميـزة للوظائف التوزيعية أنها تتصل بشكل أساسي بالأفعال.

وتنقـسم الوظائف التوزيعية إلى قسمين: القسم الأول هو الوحدات التوزيعـية الأساسـية الـتي تكـوّن الهيكل الأساسي للنص السردي، وهي بمـثابة العناصـر البنائـية الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها، ومبنية علـى أسـاس مـن الترابـط الـسببي والمنطقـي، في حـين تكـون وظـيفة الـوحدات التوزيعـية الثانوية هي ربط الصلات وملءُ التجاويف القائمة

بين عناصر الهيكل الأساسي، وتوضيح المسارات المرتبطة ببنية السرد الأساسية، فهي سرود صغرى جزئية ضمن البنية الكبرى. ويشير بارت إلى أن الوظائف التوزيعية تميز السرود المبنية على الفعل والحدث كالحكايات الشعبية[1].

ب ـ الوظائف الإدماجية Fonction intégratives أو القرائن Indices: وهي الوحدات التي تتسم بكونها تحيلنا على هيئة أو صفة تتعلق بمكونات المتن الحكائي من شخصيات وزمان ومكان. وتنقسم هذه الوحدات إلى قسمين مختلفين، يقوم كل قسم بوظيفة محددة في السرد؛ القسم الأول يقوم بوصف المشاعر والأحاسيس والطباع والصفات الخاصة بالشخصيات؛ ويقدم القسم الثاني معلومات عن الأماكن التي تقع فيها الأحداث وأزمنتها. وتتسم هذه الوحدات، باختلافها عن الوظائف التوزيعية، بأنها غير أساسية في مادة الحكي، فلا يؤدي إغفالها أو إسقاطها من سياق البنية الأساسية إلى حدوثِ اختلافٍ في مسار القصّ، لأن طابعها التراكمي[2] غير السببي هو المتحكم في خصوصيتها. وتميز هذه الوظائف النصوص السردية ذات البعد السيكولوجي، أو تلك التي تكون مخصصة لدراسة شخصية ما.

---

[1] Ibid. Page 15.

[2] Ibid. Page 15.

ويستنتج بارت من خلال العناصر الوظيفية الأربعة السابقة ما يدعوه بالنحو الوظيفي للسرد[1]، أو صيغ تركيب الوظائف داخل السرد. هذا النحو الذي يطبع السرد بصيغتين هما: التوالي، والاستتباع؛ فالتوالي معطى يختص بالهيئات والحالات وينظم التوارد الزمني للوقائع؛ في حين أن الاستتباع يدرس العلاقة المنطقية السببية للأحداث والمواقف، مهما كان موقع ورودها في السرد.

2.6.II ـ مستوى الأفعال Les actions:

وهو المستوى الذي تتحدد من خلاله مجموع الأعمال المنجزة في النص السردي، والتي يتم تحديد الفاعلين فيها والمفعول بهم، تماماً مثلما هو محدد بالعلاقات النحوية في الدراسات اللغوية. والنظر للفاعلين ومن يقع عليهم الفعل في النص السردي، لا يجب أن يكون بوصفهم كيانات بشرية ذات أبعاد نفسية، بل كعوامل نحوية تقوم بالفعل أو تتلقاه. إن الشخصيات كائنات من ورق، وليس لها أي وجود فعلي، ولذا يمكن اعتمادها في سياق أشمل هو الوظيفة العاملية التي تؤديها داخل النص، كأن تصنف ضمن الوظيفة العاملية وفق محور الاستبدال: المساعد المعارض، الذات الموضوع، المرسل المرسل إليه.

ويؤكد بارت أن المقصود بمستوى الأفعال لا يجب أن يؤخذ في

[1] Ibid. Page 17.

مستوى الشخصيات من خلال الأحداث، بل من خلال إدراج هذه الأحداث، وعلاقتها بالشخصيات ضمن محاور عملية Praxis. هذه المحاور هي: محور الرغبة Désir، محور التواصل Communication، ومحور الصراع Lutte[1].

3.6.II ـ مستوى السرد La narration:

يتعلق مستوى الخطاب بالجانب الإنجازي للغة داخل النص السردي، وبمجموع الرموز والعلاقات اللغوية القائمة التي تربط بين السارد المرسل، والمتلقي في النص. وتتمظهر من خلالها مختلف الوحدات الوظائفية التكوينية. كما أنه لا يمكن إقامة سرد دون وجود سارد، ودون متلق أيضاً. فالراوي والمروي له يمثلان حضوراً أساسياً في النص السردي. ويشير بارت إلى أن هناك مفاهيم تقسم الساردين أو الرواة إلى ثلاثة أنواع.

أما النوع الأول فيكون مشخصاً. معروفاً ومحدداً، أي إن الذي يقوم بعملية السرد شخص يحمل "اسماً"، إنه المؤلف الذي يتبادل مواقف الشخصيات من حيث تولي دورها السردي. أما النوع الثاني فهو يمثل السارد اللا شخصي (Impersonnelle) الذي يتماهى مع نوع من الوعي المتعالي الكلي، وهذا السارد يعرف الشخصيات في مستواها

---

[1] Ibid, Page 23.

الخارجي والداخلي. أما النوع الثاني فيمثل السارد الذي يحدد سرده في مستوى ما تعرفه وتراه الشخصيات فقط، فتتحول العملية السردية إلى شكل تداول للسرد بين الشخصيات.

ويشير رولان بارت إلى أن الأنواع الثلاثة السابقة تشكل عائقاً أمام التحليل، لأنها تعامل الراوي أو السارد والشخصيات، على أنها شخصيات حقيقية واقعية، في حين أن كُلاً من السارد والشخصيات، هي كائنات من ورق، والراوي الفعلي لا يمكن أن يكون هو المؤلف، لأن الذي يتكلم "في السرد" ليس هو الذي يكتب "في الواقع والحياة"[1].

II .7 ـ شيفرات السرد أو القراءة النصية: س/ ز S/Z

يعد كتاب "س/ ز" (S/Z)، من بين أهم كتب بارت التي نالت اهتمام النقاد والباحثين المهتمين بالدراسات النقدية السردية الجديدة، وذلك لطابعه المختلف من حيث الإجراء في تحليل النص السردي من جهة، ولكونه يمثل تنوعاً جديداً في المقاربة البنيوية. فـ بارت الذي لم يتنازل عن مقولاته الأساسية حول البنية، وآليات التفكيك والتركيب، اعتمد أسلوباً مغايراً؛ رأى فيه بعض النقاد أنه الخط الفاصل بين مرحلتين ميزتا حياة رولان بارت؛ إذ يمكن للمرء أن يفصل بين المرحلة البنيوية وما بعد البنيوية في أعمال بارت، من خلال عملين لا

---

[1] Ibid, Page 25.

تفصل بينهما سوى أعوام أربعة، وهذان العملان هما:

ـ "مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد"، 1966.

ـ وكتابه الأكثر شهرة "س / ز سارازين"، عام 1970[1].

ويستند الكتاب الثاني أساساً إلى الحلقات الدراسية التي كان بارت قد أقامها بين عامي 1968 ـ 1969، وتناول فيها بحثاً مسهباً لقصة الكاتب بلزاك (Blazac)، عنوانها سارازين (Sarrasinne).

إن كتاب 'س / ز' يشكل تحولاً حاسماً في مسار التحليل السردي، حيث إن بارت، الذي قدم في مقاله حول التحليل البنيوي للسرد ـ كما أشرنا إليه سابقاً ـ منهجية تشكل وتنظم الدرس النقدي للسرد وفق مجموعة من القواعد والاقتراحات التي تجعل النص السردي قابلاً للانفتاح وسبر أغواره، انطلاقاً من مجموعة الفرضيات المستلهمة من الدرس اللساني السوسيري، والمقاربات الشكلانية، وكذلك بالتقسيم الوحداتي الذي اعتمده ليفي شتراوس. فإننا نجد بارت في كتابه "س / ز" ينتقل إلى مقاربة جديدة تتضمن تحديداً جديداً لبنية السرد وأفق تحليلها، تعتمد على فتح ممكنات التحليل على الآفاق الاختلافية. فتغدو عملية القراءة البنيوية غير منمطة وغير منمذجة. فلكل نص مفاتيحه وشفراته وبنيته التي لا تتقاطع بالضرورة مع بنيات النصوص السردية الأخرى.

---

[1] ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، ص 229.

ويسوق بارت، للتدليل على ذلك في القسم الأول من الكتاب تحت عنوان "التقييم" (L'évaluation)، مقولة مؤداها "أن بعض البوذيين يرون العالم أو منظراً طبيعياً بأكمله في حبة فاصوليا، وهو ما أراد المحللون الأوائل للسرد فعله حين نظروا إلى جميع سرود العالم من خلال بنية واحدة"[1]. فهذا المدخل في بداية الكتاب يشكل ملمحاً للانقلاب الذي حدث لدى بارت في مقاربة النصوص السردية، حين يقرر أن لكل نص سردي بنيته، ولا يمكن إسقاط مقاييس الشكلانية الوظائفية على جميع النصوص الحكائية، لأن النصوص ستفقد اختلافيتها، وتصير نمطاً واحداً مكروراً ومعاداً بطريقة غير مرغوب فيها.

كما أن التحليل السردي لا يجب أن يتعامل منذ البداية مع بنية النص الكلية، بل علينا القيام بتجزئته، وتقسيمه إلى وحدات قرائية Lexies؛ فالنص الدال حين يُجتزئ إلى وحدات ومقاطع قصيرة، تتحطم قوة تماسكه السطحية وامتداده، مما يجعل التحليل صعباً، وهذا ما يُمكّننا من البحث في بنيته العميقة، والكشف عن الاستراتيجية التي تمت الصيغة وفقها[2]. فالقارئ مطالب بتحطيم شبكة النص، وإتاحة

---

[1] Roland Barthes: S/Z, Page 9.

[2] Roland Barthes: S/Z, Page 21.

المجال لتفكيك وحداته التي تمكنه بعد ذلك من الانطلاق في القراءة بصورة تعارض الطريقة الكلاسيكية المدرسية؛ فالنص يعبر باستمرار، وبطرق شتى، عن لا نهائية القراءة.

وقد قام بارت بالفعل بتطبيق منهجه، حين قسم قصة 'س / ز' إلى 561 وحدة قرائية متتالية، تتباين في طولها بين مقطع بأكمله، أو كلمة واحدة. ثم قام بتحليل هذه الوحدات القرائية في ضوء شيفرات النص الخمس التي حددها كما يلي:

1 ـ الشيفرة الحدثية التعاقبية للأفعال المؤلفة للسرد (الأحداث) ورمز لها بـ ACT؟

2 ـ الشيفرة التأويلية ورمز لها بـ HER.

3 ـ الشيفرة الرمزية ورمز لها بـ SYM.

4 ـ الشيفرة الدلالية والتي تمثل فيها الدوال (sémes) فقد رمز لها بـ SEM.

5 ـ الشيفرة المرجعية وهي تشير إلى شيفرات متداولة ثقافياً، ورمز لها بـ REF[1].

ووجد أن هذه الشيفرات موجودة ومتمظهرة في ثلاث وحدات قرائية هي: العنوان والجملة الأولى من القصة التي جزأها إلى وحدتين

---

[1] Ibid, Page 25.

قرائيتين، وهذه الوحدات هي:

1 ـ سارازين

2 ـ كنت مستغرقاً في حلم عميق من أحلام اليقظة.

3 ـ التي تأخذ حتى أكثر الناس حركية، وذلك في حفلة من أشد الحفلات صخباً.

من خلال هذه الطريقة الجديدة في القراءة السردية، نستنتج نظام التتالي والتعاقب الحدثي، قبل أن نستغرق في مستويات أخرى من التحليل، فالأساس الأول الذي ينبني وفقه فعل الحكي، هو التتالي المستمر للأفعال والوقائع المختلفة والمكونة لجسد السرد، وفي هذا المستوى يسجل بارت الشيفرة الأولى (الحدثية).

فعنوان القصة "سارازين" يبقى محل تساؤل متعدد ومتنوع؛ هل سارازين اسم لشخص؟ أم هو مسمى لشيء ما؟ هل هو ذكر أم أنثى؟ ويبقى السؤال مطروحاً عبر الوحدات القرائية إلى أن نصل إلى الوحدة 153، حين يتجه السرد لتقديم سيرة نحات اسمه سرازين[1].

إن بارت يتجاهل التقسيمات البنيوية الواضحة، ويتجاوز حتى التقسيمات المعتادة للخطاب عبر الجمل والمقاطع، ومن خلال إعادة صياغة الممكن القرائي المتعدد يصل عبر وحدات المعنى إلى أن

---

[1] Ibid. Page 24.

العنوان يقصد به شخص اسمه سارازين. لكن عبر هذا الانتقال الذي لم تألفه الدراسة البنيوية للسرد، نصادف مجالاً للأسئلة المترددة في مستوى كل وحدة من الوحدات، حيث تكون مجالاً لشيفرة يدعوها بارت (التأويلية)، التي تبدأ بطرحنا للسؤال وتنتهي بحصولنا على الإجابة. والشيفرة التأويلية هي الشيفرة الرئيسية في القصة الكلاسيكية، والشيفرتان التعاقبية الحديثة والشيفرة التأويلية تخلقان حركية نصية تدفع القارئ إلى الاسترسال في مواصلة القراءة. لأنهما تؤلفان عنصر التشويق في القصة[1].

ولتحديد الشيفرة الدلالية، يركز بارت على كلمة "سارازين" التي أوردها بلزاك بصيغة Sarrasine الدالة على التأنيث في اللغة الفرنسية، لوجود حرف E في نهاية الكلمة، رغم أن هذا الاسم معروف في اللغة الفرنسية لكن بصيغة مذكرة Sarrazin. كما أن الانقلاب الذي حصل في شكل الكتابة بين الحرف S والحرف Z، اللذين يتقارب نطقهما في اللغة الفرنسية ـ كونهما حرفين من حروف الأسنان la dentalité [2] ـ، يحيل إلى بعد خاص تنتجه الدلالة التي يمثلها النص.

---

[1] السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص 242.

[2] Roland Barthes: Essais critiques, Page 216.

ويبقى البحث في هذه الوحدة مركزاً على العنصر الدلالي (séme) للحرف، حيث يتخذ أبعاداً داخل نص القصة[1]، ولذلك فإن الشيفرة الكامنة في تحديد الدال يسميها بارت "الشيفرة الدلالية" لكونها تخضع للتضمن والتماثل والتشاكل الدلالي.

وعند الانتقال إلى الوحدة القرائية الثانية: "كنت مستغرقاً في إحدى الأحلام العميقة من أحلام اليقظة"، نجد أن هذه الوحدة ـ حسب بارت ـ ذات بعد بلاغي يؤسس للشيفرة الرمزية، عبر ثنائيات تقابلية؛ أو طباقات تؤثث حلم اليقظة التي تقدمها سلسلة من الصور يكوّنها النص عبر: الحياة والموت، الداخل والخارج، البرودة والحرارة، الحديقة والصالون. فالوحدة القرائية الثانية هي مجالٌ واسع للرمزية، لأنها تخضع لإبدالات كثيرة، تكوّن عالماً من الرموز التي تجعل العلاقة ذات منحى نفسي.

كما أن الوحدة القرائية الثانية تمدنا في مقطعها الأول "كنت مستغرقاً"، بمجال تبرز فيه الشيفرة الحدثية أو التعاقبية، لأن الاستغراق الوارد في النص، تتلوه الاستفاقة؛ (...عندما استيقظت بسبب المحاورة القائمة..). فَتَحْتَ هذه الشيفرة الحدثية يمكن أن ندرس أي حدث في القصة، غير أن طبيعة الأحداث تختلف؛ ففي النص الحداثي تتشابك

---

[1] Roland Barthes: S/Z, Page 24.

الأحداث وتنفرج، لكنها في النص الكلاسيكي تكمل بعضها حتى النهاية[1].

وفي الوحدة القرائية الثالثة: "... التي تأخذ أكثر الناس حركية، في حفلة هي أشد الحفلات صخباً"، يقول بارت إنها ذات ارتباط بمرجعيات ثقافية واجتماعية، فهي مبنية وفق المعرفة المسبقة "للحفلة الصاخبة"، وبالتالي فهي تحدد الشيفرة المرجعية. فالقيمة المرجعية تتشكل في ذهن المتلقي انطلاقاً من السياقات السوسيو ـ ثقافية التي ينتمي إليها، وكذلك وفق المعرفة التي يمتلكها، سواء أكانت معرفة علمية أم ثقافية.

وعند تتبعنا للوحدات القرائية في نص "سارازين"، نجد أن بارت يشتغل بطريقة فتح من خلالها النص على مستويات متعددة، تسعى إلى الكشفِ عن البنيات المتشابكة للنص، مستعيناً بالتقسيمات التي أسسها في البداية من خلال "الشيفرات الخمس"، وهذه الطريقة لا تتفق مع المنهجية المقترحة في مقالة "التحليل البنيوي للسرد"، مما يعكس التحول الكبير في المقاربة البنيوية لديه، خاصة عندما يشير إلى أن غاية دراسة هذه الشيفرات الخمس التي هي بمثابة شبكة تخترق النص، ليس البحث عن بنية هذه الشبكة، بقدر ما هو العمل على بنيتها (Structuration)، وتتبع خصائصها وطبيعتها، بما يسمح بانفتاح

[1] روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ص 174.

النص على الدلالات الممكنة والمتعددة.

فالشيفرة (Code) ليست لائحة من المعطيات، ولا حتى محور استبدال يجب إعادة تركيبه، بل هي أفق من المقولات، وسراب من البنيات التي تعطينا، من خلال تتاليها وتعاقبها أو تقاطعها أو تناسقها، الكتابة بحد ذاتها[1]. كما أن هذه الشيفرات تتعالق مع مستوى آخر في النص السردي هو الأصوات التي لا تتصل بمفهوم الشخصية فقط، وإنما بعناصر كلية يمكن أن تتمثل في صوت الحقيقة، وصوت العلم، وصوت الرمز.

وهذه الأصوات تتعالق مع الشيفرات الموجودة في النص بصورة منتجة للأبعاد المتنوعة؛ فصوت الإنسان والفرد في النص يتعالق مع الشيفرة الدلالية؛ في حين أن صوت العلم يتصل مع الشيفرة الثقافية؛ وصوت الحقيقة يتعالق مع الشيفرة التأويلية؛ وصوت الرمز مع الرمزية[2]. فمسار البحث في النص يتخذ صورة المستويات المتحركة، بدلاً من البنيات الثابتة والقارّة. والقراءة تنتقل بين الصوت الواضح للقيمة المهيمنة، وبين الشيفرة المناسبة لها، وهكذا يتحول النسيج النصي إلى شبكة من العلاقات اللانهائية والمفتوحة باستمرار على

---

(1) Roland Barthes: S/Z, Page 27.

(2) Ibid. Page 28.

الجديد عند كل قراءة. "وبقدر اختلاف وجهات النظر التي يتخذها القارئ فإن معنى النص يتم إنتاجه من شذرات وفيرة لا تنطوي على وحدة كامنة"[(1)].

إن القراءة التي قدمها رولان بارت لنص بلزاك هي قراءة نصية، تختلف عن القراءة البنيوية دون أن تناقضها. فالقراءة النصية (Textuelle) لا تسعى إلى وصف بنية الأثر الأدبي، بل تعمل على إنتاج بنية متحركة تتعدد بتعدد القراءة، وتستمر عبر التاريخ، كما أنها لا تحدد منتهيات المعنى بقدر ما تبحث في منطلقاته، ونقاط انبثاقه.

ويحدد بارت في مقالة بعنوان 'دراسة نصية لحكاية من حكايات إدغار بو"[(2)]، الفرقَ بين الدراسة البنيوية وبين الدراسة النصية؛ فالأولى تسعى لوصف مكونات النص وضبط عناصره، بغية تحديد جملة من القواعد الثابتة التي تحكم نظامه الداخلي وحدوده؛ أما التحليل النصي فيختص أساساً بالنصوص المكتوبة فقط، ويعمل على البحث في التشظيات والانشطارات الممكنة للنص، والتحليل النصي لا يبحث عن معنى النص أو في إعطاء معنى له، بل غايته بناء تصور متخيل لتعددية النص، وانفتاح مفترض لإدلاله Silnifiance.

---

(1) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر 1998، ص 123.

(2) Claude Chabrol: Sémiotique narrative et textuelle, librairie Larousse, Page 29.

ويقدم رولان بارت في مقالته عن إدغار بو، الخطوات المفترضة في التحليل النصي، ويحيلنا بين الحين والآخر إلى كتابه "س / ز" لتوضيح بعض الإجراءات التطبيقية التي تشكل تصوراً في أربع خطوات يرى فيها العناصر المفترضة للدراسة النصية؛ هذه الخطوات هي نفسها ما تم تقديمه في كتاب "س / ز"، وهي:

1ـ تقسيم النص إلى مقاطع تدعى وحدات قرائية.

2ـ البحث في الدلالات المتضمنة والحافة للوحدات القرائية.

3ـ التتبع المتتالي لمسار النص دون البحث في بنيته أو العمل على شرحه.

4ـ البحث عن بؤر انطلاق المعنى (les departs de sens)، لأن ما يكوّن النص ليس بنيته الداخلية المغلقة، بل انطلاق المعنى منه، وتآلفه مع نصوص وشيفرات وعلامات أخرى[1].

III ـ تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov

شعرية السرد، القصة والخطاب:

يعد تودوروف من بين النقاد الذين طوروا مفاهيم منسجمة وحيوية تتعلق بالأبحاث النقدية الجديدة. وكان له الأثر الكبير في إغناء حقل

---

(1) Ibid, page 32.

الدراسات السردية من خلال تعريفة بالنقاد الشكلانيين الروس الذين قدمهم لأوروبا بعد ترجمته لأعمالهم التي جمعها في كتاب بعنوان "نظرية الأدب" Thèorie de la littèrature[1] 1965[2]. فتح هذا الإسهام آفاقاً جديدة للنظرية النقدية في مجال السرد، حيث ربط بين نموذجين للبحث هما الدرس اللساني والنقد الأدبي السردي.

لقد قدم تودوروف للنقد جملة من الكتابات المتعلقة بمجال السرد، أهمها مقالته المنشورة ضمن العدد 8 من مجلة تواصلات (1966- Communication)، وكتابه الشعرية (1968- Poètique)، وكتاب شعرية النثر (1978- Poètique de la prose).

وإذا حاولنا تتبع المسار الذي تشكل وفقه منظوره النقدي، نجد أنه يمثل حلقة من حلقات النقد الجديد في فرنسا، إلى جانب رولان بارت، وجيرار جينيت خصوصاً.

ويعود ذلك إلى التقارب الكبير الحاصل في الأطروحات النقدية المنهجية التي قدمها هؤلاء ضمن مسارات وقواعد ثابتة لتحليل النص السردي. كما أن الأثر الكبير للمدرسة الشكلانية، وتحديداً أعمال كل

---

(1) Tzvetan Todorov: thèorie de la litterature: editions seuil, Paris 1965

(2) نشر هذا الكتاب عام 1965، وهو عبارة عن مقالات جمعها تودوروف تعبر عن أفكار الشكلانيين الروس، منهم تينيانوف؛ توماشسكي، شلوفسكي..

من جاكبسون، بروب، توماشفسكي، يتضح صداه الكبير في أعمال "جماعة النقد الجديد". كما يمكننا أن نسجل التأثير الذي تركه الناقد ميخائيل باختين في التوجهات اللاحقة لـ تودوروف، وبخاصة فيما يدعوه النقد الحواري.

وإذا سعينا إلى رسم معالم النظرية النقدية عند تودوروف، فإننا نجدها لا تختلف كثيراً عن المسار الذي خطاه رولان بارت، والمتمثل في الانطلاق من الأطروحة البنيوية اللسانية في تحليل السرد، ليتحول بعد ذلك إلى مفهوم الشعرية والنقد الحواري. غير أن هذا الانتقال لم يحوله بصفة جذرية عن أطروحاته البنيوية والشكلانية الأساسية. وتتميز المرحلة الأولى ـ التي يمثلها مقاله الأساسي "مقولات السرد الأدبي" (Les categories du rècit littèraire) المنشور ضمن العدد 8 من مجلة "تواصلات"[1] ـ بالاستفادة المباشرة من اللسانيات البنيوية، ومن مفهوم الخطاب عند إميل بنفنيست، ومن الشكلانيين الروس، وتحديداً بروب وتوماشفسكي وشكلوفسكي في مقاربة القصة، ومفاهيم أخرى مثل المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، نظام الوظائف.. وهو ما يشكل تجاوباً مع أطروحات بارت التجديدية، ورداً على المقاربات الكلاسيكية للنقد الأدبي.

---

[1] Tzvetan Todorov: les categorics du rècit littèraire: in communication n 8, 1966, page 131.

ويؤكد تودوروف على هذا الوعي المنهجي المقترح، حين يقول: "إن مهمتنا هنا هي اقتراح نظام من المفاهيم التي تسهم في دراسة الخطاب الأدبي[1]". وتتضمن الاقتراحات المقدمة في المقال المذكور سياقاً واضحاً للتعامل مع القراءة البنيوية للقصة، ويتم ذلك بدراستها وفق مستويين اثنين هما؛ التمييز بين القصة بوصفها نظاماً حكائياً (Histoire)؛ وبوصفها نظاماً خطابياً (Discours) أيضاً. فالنص السردي في نظره يتميز بهذين المستويين اللذين يمكن التعامل مع مكوناتهما بطريقة تتيح الكشف عن البنية السردية.

فالقصة تمثل جانباً حكائياً من خلال الأحداث المتعاقبة التي قد تتشابه مع الحياة الواقعية، كما أنها تمثل جانباً خطابياً عبر طريقة انتقالها. فالقصة تفترض وجود راو يتحدث عن أفعال ومواقف يسردها على مستمع أو متلق، سواء أكان هذا الراوي حقيقياً أم افتراضياً. وفي هذا المستوى فإن الذي يهمنا هو الطريقة التي تم بها السرد. ويقسم تودوروف المسارين المنتجين المتعلقين بالحكاية والخطاب إلى جملة من المباحث نقدمها كما يأتي:

---

(1) Ibid: page 132..

III .1ـ القصة بوصفها حكاية Le rècit comme histoire

يشير تودوروف في هذا المستوى من التحليل، إلى أن الحكاية هي بنية مجردة مطلقة، مكونة من مجموعة من الأفعال القابلة للسرد، من طرف مجموعة مختلفة ومتعددة من الرواة، وبالتالي فهي غير ثابتة المعالم من حيث الأداء؛ حيث إن كل راوٍ يقدمها وفق رؤيته الخاصة. غير أن هذه الحقيقة لا يمكن أن تلغي حقيقية الحكاية الأساسية التي هي عناصر قائمة باستمرار في هيكلها الأولي.

والسرد التتابعي والكرونولوجي للأحداث لا يفي بالضرورة بطبيعة الحكاية التي يمكن أن يتغير المسار الكرونولوجي للأحداث فيها بمجرد أن تكون مشتملة على شخصيتين، فنجد أنفسنا مضطرين إلى التوقف عند حادثة خاصة بالشخصية الأولى، لنقوم بسرد الوقائع المتعلقة بالشخصية الثانية. ومن ثم يمكننا القول إن الحكاية ليست هي الأحداث، بل العلاقة الاتفاقية التي تؤلف بينها، فالحكاية لا وجود لها في ذاتها[1]. وبالتالي فإن إدراك الحكاية يتم في مستويين مختلفين من مستويات البنية الحكائية، هما:

أ) **منطق الأفعال:** يقرر تودوروف أن الأفعال في منظور الشعرية الكلاسيكية تتخذ طابعاً دراسياً، يؤكد على تصنيفها من منظور التكرار.

---

[1] Ibid. page 133.

فالمنطق الذي يحكم آلية العلاقة الفعلية، لا يتحدد بمدى الاختلافات والتعالقات السردية، بل يتبع منحى متدرجاً، في حصر مجموع الأحداث في مستوى بسيط من العلاقة مع الشخصيات، يجعل القراءة تتسم بالرتابة، والابتعاد عن تشكيل انسجام بين مختلف الوحدات السردية. ويقدم بالمقابل جملة من النماذج القابلة للتطبيق، من منظور أنه بالإمكان إقامة نمذجة تخص منطق الأفعال، قابلة لأن تكون صيغة مشتركة، تطبق بشكل نموذجي مطلق، يتناول الأفعال بصرف النظر عن طبيعتها.

يستنتج تودوروف في بحثه عن منطق مميز لترابط الأفعال نموذجين: هما:

ـ النموذج الأول وهو النموذج الثلاثي (Le modèle triadique)، وهذا النموذج المستلهم من كلود بريموند يؤكد على أن القصة مكونة وفق منطق التسلسل، من افتراضات وتنويعات لمجموعة من السرود الجزئية (Micro-recit)، القارّة والأساسية التي تشترك وتنبني وفقها كل الحكايات. لأنها تمثل المواقف الأساسية في الحياة، ويقوم هذا النموذج على ثلاث وحدات فعلية هي الفعل، الاختلال، والتوازن.

وهذه المقامات المجردة يمكن أن تنطويَ على عدد غير محدد من الوضعيات والحالات. إلا أن مجالها الواقعي محدود في الحياة الإنسانية، من خلال الأبعاد المفهومية التي يتخذها، مثل: الصداقة،

الحماية، العقد، الخيانة، التحقق. ومن الأمثلة التي أوردها تودوروف من رواية العلاقات الخطيرة: الرغبة في الحب، الإغراء، تحقق الحب، وهو ما يؤدي إلى مفهوم تحقيق العقد[1].

ـ **النموذج الثاني:** هو النموذج التماثلي، أو علاقة المشابهة (Le modèle homologique)، الذي يحدد من خلاله السرد مستوى تركيبياً، يرتبط بشبكة من العلاقات الاستبدالية، حيث يتم البحث انطلاقاً من سطح النص على مستويات أخرى ممكنة تكشف من دلالته. فالحكاية تقوم على أساس من التوتر القائم على المشابهة والاختلاف"؛ واستغراقُ الحكاية في أحد هذين العنصرين دون الآخر يحيلنا إلى نوع من الخطاب لا يصدق عليه اسم القصة.. ويعطينا بالمقابل نوعاً من الببغاوية المتحجرة انطلاقاً من تشابه المسندات، أو في شكل من الكتابة الوثائقية المبنية فقط على الاستبدال[2].

وبناء على هذا الاستنتاج يكون تسلسل الأفعال في الحكاية خاضعاً لمنطق محدد مبني على التماثل والمقابلة. فقيام مشروع تقابله إعاقة واعتراض، وحدوث خطر تقابله مقاومة وتحد أو هروب. وهكذا يمكن أن نحدد مجموع الاحتمالات السردية المبنية على التقاطع العلائقي، بين محوري التركيب والاستبدال السرديين. وقد طور تودوروف

---

(1) Ibid. pate 136.

(2) السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء للنشر والتوزيع القاهرة 1998، ص 64.

المعطيات المتصلة بمنطق ترابط الأفعال بشكل أكثر دقة، وتحديداً في مقاله المتعلق بالنحو السردي، الذي ضمنه في كتابه: شعرية النثر[1].

ب) الشخصيات وعلاقاتها:

تترابط الشخصيات في مستوى الحكاية وفق ثلاث علاقات، تنهض عليها المهام الأساسية لبنية العمل الأدبي السردي في مستوى الحكاية، وهي: علاقة الرغبة (Dèsir)، علاقة التواصل (Communication) المعبر عنها بالمسارة (سر)، وعلاقة المشاركة (Participation). وتشكل كُلُّ علاقة من هذه العلاقات محوراً تنحلر منه مجموعة من العلاقات الجزئية التي تتخذ بعداً تنازلياً استبدالياً، ينسجم مع الإطار العام لهذه العلاقة.

وتتحكم في التحويلات العلائقية ثلاث قواعد هي:

- قاعدة المعارضة la règle de l opposition

وتترتب عنها ثلاث علاقات تعارض، وتقابل العلاقات الأساسية الثلاث الأولى، وهذه العلاقات هي:

- علاقة الكراهية (La haine)، وتعارض علاقة الحب.

- علاقة القطيعة (الهجر) (afficher) وتعارض علاقة التواصل (المسارة).

---

[1] Tzvetan Todorov: Poètique du rècit du Seuil 1971 page 47.

ـ وأخيراً علاقة المنع (Empêchement)، وتعارض علاقة المشاركة.

ب) قاعدة السلبية La règle du passif

وتترتب عليها علاقات متعدية بين الشخصيات عبر التجاور والتنافر والتقاطع، ومنه يمكن أن نمثل رمزياً لذلك بـ

أ يرغب في ب و ب يرغب في أ

أ يرغب في ب ويكره ج

أ يتواصل مع د وينقطع عن ج

وهكذا تتوالد العلاقات لتصل إلى اثنتي عشرة علاقة، تميز الحركة الأساسية للعلاقات القائمة بين الشخصيات.

ج) التحويلات الشخصية Les transformations personnelles

ويتعلق هذا المستوى بالتحويلات التي تطرأ على نوعية العلاقات التي تربط الشخصية مع الشخصيات الأخرى، أو الشخصيات فيما بينها؛ فقد تتحول علاقة الرغبة إلى علاقة تملك، كما قد تنتقل الرغبة في التملك بعد تحققها إلى اللامبالاة، ويمكن لعلاقة المُهاجَرَةِ بالسر، أن تتحول بين شخصيتين إلى تواصل. وهكذا تصبح التحويلات الشخصية من بين المواقف التي تبنى وفقها العلاقات القائمة بين الشخصيات في مستوى الحكاية.

III .2ـ القصة بوصفها خطاباً Le rècit comme discours

يترتب على الإجراء الثاني عند تودوروف، في التعامل مع القصة بوصفها خطاباً تغيير في مجال التعامل مع النص السردي. ففي حالة الحكاية تم التعامل مع النص على أنه مجموعة من الوقائع التي ترتبط بمنظومة علاقات خاصة بها. أما في مستوى الخطاب فإن تودوروف يميز ثلاثة مستويات تتصل بالطريقة التي يتم بها تقديم القصة، وهذا بطبيعة الحال انطلاقاً من المجال الملفوظي المحدد عبر النص المكتوب، والذي يرسله راو سارد يقوم بتوجيهه إلى متلق.

وتتحدد المستويات الثلاثةُ من خلال؛ زمن القصة، وفيه تتم مراجعة العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ ومظاهر السرد، وتتصل بدراسة وتحليل الطريقة التي يدرك من خلالها الراوي نص الحكاية؛ أما صيغة السرد فتتعلق بالكيفية التي يوجه بها الراوي خطابه، وبالصيغة التي يطلعنا من خلالها على مضمون الحكاية.

أ) زمن السرد:

يعد الزمن من بين الانتظامات الأساسية التي تميز بين الحكاية والخطاب، فالجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطقي والسببيّ ولذلك فإن المستوى الأول للحكاية يخضع لنظام توالي الأحداث كما وقعت بالفعل. أما في مستوى الخطاب فإن ذكر الأحداث

يتم التحكم فيه من قبل السارد، وبالتالي فإن النظام الأساسي يصبح خاضعاً لاعتبارات أخرى يحددها الراوي، فتنتكس المتوالية الحدثية وتتلاشى لحساب بنية جديدة يحددها المقام السردي. وهذا الوضع الجديد الناتج عن تغيير المتواليات الفعلية والحدثية هو الذي يميز أهمية القصة.

وهذا المنطق الذي يؤكده الشكلانيون الروس في تحديدهم لمفهوم الخطاب السردي، يعتمده تودوروف منطلقاً للتمييز بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السردي التي تتوزع إلى ثلاث صيغ هي: التسلسل، والتضمن، والتناوب.

ـ فبالنسبة إلى التسلسل أو التتالي (Enchaînement)، فإن السرود الصغرى أو الحكايات يتوالى سردها واحدةً تلو أخرى، ولا يتم الانتقال إلى الثانية إلا بعد اكتمال الحكاية الأولى. ويتميز هذا الخطاب بالتشابه في بنية كل حكاية من حكاياته.

ـ أما التضمن (Enchâssement)، فيتعلق بالخطاب السردي الذي تتضمن فيه الحكاية الأساسية حكايات أخرى بداخلها، وتشكل قصصُ ألف ليلة وليلة أفضل نموذج لهذا الشكل من الخطاب.

ـ والنموذج الثالث والأخير الذي يحدده تودوروف يسمى التناوب (Alternance)، ويتحقق هذا الشكل من السرد عندما يتعلق الأمر بسرد قصتين، حيث يتم التوقف عند نقطة من الحكاية الأولى ليتم

الانتقال للثانية، ثم العودة للحكاية الأولى وهكذا إلى نهاية السرد[1].

ويشير تودوروف في نهاية كلامه عن زمن الخطاب، إلى زمن الملفوظية (زمن الكتابة)، وزمن التلقي (زمن القراءة) باعتبارهما يتفاعلان بصورة أو بأخرى من خلال التواصل مع النص السردي.

III. 2 .1ـ مظاهر السرد Les aspects du rècit

تتطلب دراسة النص السردي البحث في الكيفية التي يتم بها التقديم والإخبار عن الأحداث داخل القصة، وهذا يتم بربط العلاقة بين "هو" الحكاية، و"أنا" الخطاب. وبصيغة أخرى بين من يؤدي الأفعال في الحكاية (الشخصية)، وبين من يقدمها (السارد) أو الراوي. وتتحدد تسمية هذا الفعل بـ "الرؤية". ويقدم تودوروف في هذا الصدد التقسيم الثلاثي المتكامل الذي اقترحه جون بويون (Jean Pouillon) في كتابه "الزمن والرواية"[2]، مع إجرائه لبعض التعديلات البسيطة، حتى يحدد أشكال العلاقة القائمة بين الراوي وما يرويه عن الشخصيات. وتكون هذه العلاقة متمظهرة في ثلاث حالات:

---

(1) Tzvetan Todorov: les categories du rècit littèraire: in Communication n 8, 1966, page 146.

(2) Jean pouillon: temps et roman, edition Gallimard 1946.

أ) الراوي > الشخصية: (الرؤية من الخلف vision par derrière)

في هذه الحالة تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات، فهي لا تملك أسراراً بالنسبة إليه، إنه يعرف ما قامت به، وما ستقوم به، أو ما تفكر فيه؛ فالشخصيات لا تملك أسراراً بالنسبة إلى الراوي الذي يقرأ أفكارها ويرى من وراء الجدران.

ب) الراوي « الشخصية: (الرؤية مع vision avec)، في هذا النوع من الرؤية تتساوى معرفة الراوي والشخصية، حيث لا نطلع على الأحداث إلا وقت وقوعها، كما أنه لا يمكننا معرفة مواقف وتعليقات الشخصيات إلا لحظة قيامها بذلك. وسواء تمت عملية السرد بضمير المتكلم، أم بضمير الغائب، فإن بنية الرؤية مع والموقع الذي يتخذه الراوي لا يتغير.

ج) الراوي < الشخصية: (الرؤية من الخارج vision par dehors)، في هذا النوع من الرؤية تكون معرفة الراوي بالشخصيات محدودة جداً، وحقيقتها غائبة عن إدراكه الكلي، وهو لا يقدم لنا منها إلا ما هو ظاهر للعيان، وهذه الرؤية نادرة جداً في السرد القديم والحديث، ولا نكاد نعثر على نماذج منها تامة إلا قليلاً.

وبالإضافة للمقترحات السابقة في مجال أنواع الرؤية، يشير تودوروف إلى نوع رابع يدعوه الرؤية المتعددة الأوجه أو الرؤية

البانورامية vision stèrèoscopique [1]، وتكون هذه الرؤية قائمة في الحالات التي يقوم فيها الراوي بالانتقال بين الشخصيات، ويقدم لنا رؤاها المتعددة حول موضوع واحد أو حادثة واحدة، فنحصل على رؤى مختلفة لشخصيات شتى في مواجهة الحدث نفسه.

III .2 .2ـ صيغ السرد les modes du rècit

إذا كانت دراستنا للقسم السابق المتعلق بمظاهر السرد، تناولنا فيها درجة المعرفة المتداولة بين الراوي والشخصية، فإننا في ما يتعلق بصيغ السرد سنركز على الطريقة التي يتم عبرها استقبال الراوي للحكاية، ومن ثم إبلاغها إلى المتلقي. وتتطلب هذه العملية الإبلاغية تقنية خاصة تتصل بجملة من التوجهات القائمة في مستوى علاقة الراوي بما يروي، وبنوعية الإخبار ودرجته.

وكما يقول تودوروف فإن السارد أو الراوي أمام حالتين اثنتين: فإما أن "يرينا" (Montre)، أو أن "يقولها" (Dire). وانطلاقاً من هذين الوضعين الخطابيين تتحدد صيغتان أساسيتان هما: السرد والعرض؛ ففي حالة العرض وهو الشكل الأكثر تجاوباً منذ القديم مع النصوص الحكائية، يتم نقل الأحداث والإخبار بها من طرف الراوي الذي يعد

---

[1] Tzvetan Todorov: les categories du rècit littèraire: op cit, 1966, page 148.

موقفه في هذه الحال الأولى وسيطاً سلبياً؛ أما الحالة الأساسية الثانية، وهي صيغة العرض، فإن أصولها متصلة بالدراما، أي تكون الأحداث ممسرحة ومعروضة أمام الجمهور المتلقي الذي يتواصل معها دون أي وساطة من الراوي.

إن العلاقة القائمة في مستوى الخطاب السردي بين صيغتي السرد والعرض تتخذ بعداً مفهومياً يحدد الفرق بين كلام الشخصية وكلام الراوي؛ فحين نكون بصدد الكلام الذي تقوله الشخصية، فإننا هنا بصدد الخطاب المباشر، وبالتالي يكون إحساسنا بأننا أمام مشهد تقوم فيه أفعال حقيقية سواء أكانت هذه الأفعال كلامية أم ممارسة حدثية. ويتميز الخطاب في هذه الحال بالاستقلالية والتفرد، ويعكس الأبعاد السيكولوجية واللسانية للمتكلم من خلال التلفظ[1].

أما في الحالة الثانية التي يكون فيها الخطاب منقولاً من طرف سارد غير المتكلم الأصلي، فإننا نكون إزاء فعل سردي يتميز باللامباشرة، ويكون المتلقي أو المستمع في وضعية خطابية مختلفة؛ حيث لا يتلقى من حقيقة السرد إلا ما يقدمه له الراوي، ويكون الخطاب في مستواه التلفظي اللغوي خاضعاً لذاتية الراوي الذي يمكنه أن يتصرف في الخطاب المنقول، سواء بتقديمه متماهياً مع خطابه،

---

(1) Ibid. p: 150.

أم بالتقديم لـه أو التعليق عليه. وفي هذه الحالات نكون أمام تنويعات للصيغة السردية الأساسية، في شكل صيغ سردية صغرى.

لقد حدد تودوروف من خلال العرض السابق المستوى الإجرائي في دراسة النص السردي، وغايتُه في ذلك الإمساك بالبنية الأدبية للنص، بوصفها قيمة أساسية تتحكم في كل العلاقات البنائية الأولية. وكما سبق وأن أشرنا في بداية الحديث عن مسعى تودوروف البنيوي، فإن استلهاماته المنهجية في المقاربة السردية السابقة تتقاطع مع مجمل منظري النقد البنيوي الجديد. ويؤكد التنويع الذي عرفته الكتابة النقدية اللاحقة استمرارية في تطوير الأداة الإجرائية، وتجاوز بعض الزلات التي تكون قد حدثت. ولذلك يمكننا أن نلحظ هذا التنويع المنهجي في الانتقال من مستوى النظرية البنيوية إلى مفاهيم شمولية أوسع هي مفهوم الشعرية، الذي بدأ مسارُه الأول على يد الناقد الشكلاني واللساني رومان جاكبسون. وقد تناول تودوروف مفهوم الشعرية ضمن أثرين هامين نشرا على التوالي كما أشرنا سابقاً هما: كتاب "الشعرية"، وكتاب "شعرية النثر". كان لهذين الكتابين صدى كبير في أوساط النقد العربي المعاصر، وسنسعى إلى تقديم الملامح والمنطلقات التي ميزت رؤية تودوروف للشعرية.

III .3ـ شعرية السرد والنحو السردي:

ينطلق تودوروف من البحث في الخصائص الأدبية عموماً، ليصوغ مفهوماً عاماً لما يسميه "الشعرية" (POETIQUE)، التي يحدد

موضوعها بأنه ليس هو العمل الأدبي بل البحث في خصائص الخطاب الأدبي، بوصفه تمظهراً لبنية مجردة وعامة[1].

فالشعرية لا تسعى إلى تحديد المعنى في النص الأدبي، بل تعمل على إقامة قطيعة بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، عبر البحث في القواعد التي تتحكم في نشأة هذه الأعمال. وهذا المفهوم الذي يعتمده تودوروف يلتقي بصورة واضحة مع مفهوم "الأدبية" الذي وضعه جاكبسون، ويتقاطع كذلك مع ما أطلق عليه رولان بارت مفهوم "علم الأدب"[2]. وتغدو الشعرية من هذا المنظور سعياً إلى إقامة نظرية تتناول تحديد البنية النصية وصيغ اشتغال الخطاب الأدبي، ومجالُ الشعرية لا يمكن أن يخص جزئية من العمل الأدبي، بل يتناول بالدراسة البنيات العامة المجردة التي تتمثلها النصوص الأدبية كالوصف، أو الأفعال، أو السرد[3]. ويقترح تودوروف لدراسة النص الأدبي جملة من المظاهر والمستويات التي يرى بأنها الأكثر ثباتاً واستقراراً في الخطاب الأدبي، وهي المستوى الدلالي، والمستوى اللفظي، والمستوى التركيبي.

---

(1) Tzvetan Todorov: Poètique, editions du Seuil 1968, page 19.

(2) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذ عياشي، ص 91.

(3) Tzvetan Todorov: Poètique, editions du Seuil 1968. page. 24.

وقد وضح أبعاد هذه المستويات في كتابه "الشعرية"، فيشير إلى أن:

أـ المستوى الدلالي: في هذا المستوى الذي يرى تودوروف أنه لم ينل حظه من الدراسات النصية السردية، يمكن أن يتم كشفه من خلال البحث الدلالي عن مجموعة من المظاهر هي: المظهر المرجعي والمظهر الحرفي والمظهر المادي[1].

ب ـ المستوى اللفظي: أما فيما يخص المستوى اللفظي، فإنه يتعلق بدراسة سجلات الكلام التي يعبر من خلالها السارد عن القصة وطبيعة اللغة المستعملة، وهذا التوظيف اللغوي للسارد يطبع لغة القصة بجملة من المقولات هي الواقعية والتجريد، الحقيقة البلاغية، التناص، وأخيراً الذاتية[2]، كما أن المستوى اللفظي يحدد دراسة الانتقال من الخطاب إلى السرد من خلال أربعة مظاهر هي الصيغة والزمن، وجهة النظر أو الرؤية، والصوت السردي.

ففي المظهر المتعلق بالصيغة (Mode) يمكننا أن نميز بين مظهرين كان قد ميز بينهما أفلاطون هما: المحاكاة "سرد تمثيلي دون تلفظ" (diègèsis)، وهذا النوع من السرد غير المتلفظ لا يتطلب تنويعاً صيغياً. والحكي التام "سرد متلفظ" (mimesis)، ومن خلال مظهر

---

[1] Ibid. page 29.

[2] Ibid. page 46.

الحكـي الـتام تـتغير أوضـاع ومنطلقات السرد في علاقته بالسارد، إلى ثلاثة أشكال هي:

ـ **الأسلوب المباشر:** وفيه لا يتلقى الخطاب أي تغيير، فهو خطاب منقول بحرفيته.

ـ **الأسـلوب غـير المباشر:** وفيه يتم الاحتفاظ بمحتوى ومضمون الخطاب ويدمج كخطاب في سياق السرد ضمن خطاب السارد.

ـ **الخطـاب المـروي:** وهـو خطـاب ينقل محتواه دون أي احتفاظ بألفاظه.

فمـستوى الـصيغة يتمـثل في تحديـد درجـة الارتـباط القائمـة بين الخطاب ومرجعه[1].

أمـا المظهـر المـتعلق بالـزمن، فإنـه يتـناول الزمن في خصوصياته الـنصية والواقعية والوقائعية الحدثية. ويرى تودوروف أن الزمن عنصر يـسمح بالانـتقال مـن مـستوى الخطاب إلى مستوى التخييل، ويميز في ذلك بين مظهرين أساسيين للزمن هما: زمن الأحداث، وزمن الخطاب. ويـستعير تـودوروف الفرضـيات الـشكلانية الـتي تميـز بين نظام تتالي الأحـداث، وبـين نظـام تـرتيبها في الخطـاب. كما يستفيد من تقسيمات جـيرار جينـيت (Gèrard Genette)، ويعطيـنا مجـالات دراسـة الزمن

---

[1] Ibid. p:52.

فيحددها ضمن مقولات النظام والمدة والتواتر.

ففـي مـستوى الـنظام الزمني (Order) نجد شكلين للحضور هما: الاسـترجاع أو العـودة إلى الخلـف (rètrospections)، والاستـشراف (prospections) أو التوقع المستقبلي.

أما في مستوى المدى (Durèe) فإن تودوروف يقترح التوصيفات الزمنية الآتية:

1ـ **تعليق الزمن أو الاستراحة (Pause):** وتكون عندما لا يشتمل زمـن الخطـاب علـى أي زمن حدثي، ويكون مجالاً للوصف أو التأمل.

2ـ **الحذف (Ellipse):** وهي الحالة العكسية للسابقة حيث إن الزمن الـسردي لا يتـضمن أي جـزء مـن الـزمن الحدثي التخييلي، إنه إغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها.

3ـ **المـشهد (Scène):** وهـو حالـة تطابـق بين زمن الخطاب وزمن الأحداث.

4ـ **الخلاصـة (Rèsume) والوصـف الاسترجاعي (la description anachronique)**، وهـذان المجالان الزمنيان لهما علاقة إجمالية بالمـستوى الحدثـي التخييلـي، لمـدة تطول أو تقصر؛ فالخلاصة تختصر سنوات بأكملها في جملة واحدة؛ والوصف الاسترجاعي

قد يصعب معه تمثيل الأحداث في نفس قيمتها الزمنية[1].

وفي المجال الأخير لدراسة المكون الزمني في الخطاب السردي، وهو مجال التواتر (Erèquence) يرى تودوروف أنه يمكننا من خلاله تحديد ثلاثة مظاهر للسرد هي:

1ـ السرد المفرد (Singulatif): حيث إن خطاباً واحداً يسرد حادثة واحدة.

2ـ السرد التكراري (Rèpètitif): وفيه تسرد عدة خطابات حادثة واحدة.

3ـ السرد المتشابه (Itèratif): ويمثله خطاب واحد يسرد عدة أحداث متماثلة[2].

أما فيما يتعلق بالمظهر الأخير من مستوى اللفظي، فينتقل تودوروف للإشارة إلى الرؤية، ويتحدد من خلالها ضرورة تحديد السارد سواء بضمير المتكلم أم الغائب، وطبيعة العلاقة التي يقيمها مع سرده، هل تتسم بالذاتية أو الموضوعية. كما ندرس في سياق الرؤية، جانباً أساسياً هو موقع أو زاوية الرؤية وامتدادها ودرجة عمقها، وهل هي داخلية تقدم لنا كل المعلومات عن الشخصية أم خارجية تكتفي

(1) Ibid, page55.

(2) Ibid, page 56.

بوصف الأفعال المدركة دون إضافة أي تعليق. كما أن الحديث عن التبئير يشكل العنصر الأخير من مستوى الرؤية، حيث نصادف في السرد ذي التبئير الداخلي (Focalisation interne)، صفة الراوي العليم (Narrateur omniscient) [1].

III 3. 1ـ المستوى التركيبي:

إن المقصود بالتركيب في هذا المجال، ليس عملية التركيب النحوي الجملي البسيط، بل يتخذ طابعاً تأليفياً لإنجاز تراكيب مختلفة من العلاقات بين مختلف المكونات النصية، سواء أكانت جملاً، أم مقاطع، أم مكونات زمانية أم مكانية. ولذلك يصف تودوروف هذا المظهر من شعرية النص، بالبنيات السردية. ويقسمه إلى ثلاثة أنظمة هي: النظام المنطقي، والنظام الزماني والنظام المكاني.

وتستفيد هذه الانتظامات من خصوصية السياق السردي للنص، فقد تتحدد من خلال حضور مستقل لكل عنصر وانفراده بالسرد، وقد تتعاصر داخل النص السردي، لكن عبر مقولة المهيمنة التي تغلب حضور مظهر على حساب آخر.

---

(1) Ibid, page 61.

III.3. 2ـ السردية أو نحو السرد Narratologie:

في دراسته التي تحمل عنوان "نحو السرد الديكامرون" (Grammaire du rècit) عمل تودوروف على توسيع أفق الأبحاث السردية، انطلاقاً من تحديد البنيات المجردة التي تقوم عليها المنظومة السردية بصورة عامة. واستند في ذلك إلى الإمكانية التي يتيحها النموذج اللغوي من تصنيفات وعلاقات وقواعد ثابتة. وكان لفكرة النحو العالمي التي عرفها مجال الدراسات اللغوية، دور كبير في إنجاز قواعد تحكم بنية كل اللغات الإنسانية، وهي ما يعرف بالبنية الأساسية العالمية أو النحو العالمي. وإذا كانت اللغة هي نظام رمزي بالأساس، وتمتلك جهازاً مفاهيمياً كبيراً لدراستها، فإنه بالإمكان الاستفادة من هذا الجهاز، لإقامة نحو سردي عالمي، "خاصة وأن القصة هي نظام رمزي يُمكّننا من استعارة القواعد اللغوية لدراسته"[1].

وينطلق تودوروف في البحث عن البنيات المجردة للنظام السردي، مستعيراً المصطلحات المحددة للنظام اللغوي من اسم وفعل وصفة وأسماء العلم، موجها الدراسة لتتخذ محاور ثابتة هي المستوى الدلالي (Sèmantique) والمستوى النحوي (syntaxiquc) والمستوى اللفظي

---

(1) Tzvetan Todorov: Poètique dc la prose, cditions du Scuil 1971, page 48.

(verbal). وقد يبدو أن هذا المسعى فيه دفع للتناظر بين القاعدة اللغوية والبنية السردية، إلى حدود قصوى تتناسب مع الأطروحة البنيوية المركزية التي ترى أن الأدب هو التجلي الأمثل للغة[1].

كما أن المسعى القائم لدى تودوروف والمتوخى من هذا التناظر المجسد، هو العمل على إقامة نظرية أو علم للسرد على غرار علم اللغة. "ويقدم تودوروف أكثر القضايا حيوية في دراسته عن "ديكامرون بوكاشيو" بعنوان "أجرومية الديكامرون" وهي دراسة تكشف بهالتها العلمية عن محاولة تأسيس "نحو" عام للقص انطلاقاً من موقف موضوعي واثق بموضوعيته، وسوف نرى أن هذا الموقف هو ما تضمنته مواقف ما بعد البنيوية"[2].

ويتأسس النموذج الذي يقترحه تودوروف في "نحو السرد" على إقامة تناظر بين تقسيمات اللغة ومكونات السرد. حيث نجد أن المستوى الدلالي تقابله بنية المضمون السردي، أما المستوى اللفظي فيتعلق باللغة التي تروى بها الحكايات، أما المستوى التركيبي فيتناول العلاقة القائمة بين الأحداث. وهذه القضايا أشرنا إليها سابقاً حين تقديمنا لمحاور البحث في الشعرية عند تودوروف. غير أنه من المفيد

---

(1) آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 173.

(2) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة ص 100.

الإشارة إلى التحديدات التي قدمها بخصوص بنية التركيب اللغوي والتركيب السردي.

أـ إن المسندات (Prèdicats) تقوم بدور وظيفي في تحديد حركة الانتقال السردي؛ فبالنسبة إلى العقدة الأولية (intrigue) نجد أن الانتقال من حالة توازن إلى أخرى تتم من خلال حالة التوازن الأولى التي تميز كل نص سردي، هذا التوازن يختل بتدخل قوة أخرى، غير أن وضعية التوازن تعود بفضل قوة معاكسة، مما يعني أن النص يعيش ثلاث حالات هي

1) حالة توازن 2) اختلال 3) حالة توازن[1]

غير أنه من الملاحظ أن حالة التوازن الثانية مخالفة في نوعيتها للحالة الأولى. لذلك يمكننا إعادة صياغتها وفق مخطط تجريدي يكون كما يأتي:

وضع ابتدائي ـ تحول ـ وضع نهائي.

واستناداً لذلك يميز تودوروف بين مستويين من المقاطع (Episode)

المقاطع التي تبين الحالة (توازن واختلال)، والمقاطع التي تبين الانتقال من حالة إلى أخرى، أو من وضع إلى آخر، وتتميز المقاطع

---

(1) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة ص 100.

الأولى بالطابع السكوني، في حين تكون المقاطع الثانية ديناميكية، وهذه المقاطـع وتصنيفها تسمح لنا بمناظرتها مع الصفة والفعل، حيث تكون وظـيفة "الـصفات" الـسردية هـي تحديد حالات التوازن واللاتوازن، في حين تقوم "الأفعال" بمجاراة الانتقال من حالة إلى أخرى.

أمـا فيما يتعلق بالأسماء (Nom Propre) والتي تعد اسماً نحوياً، وليس اسم علم؛ حيث يوضح تودوروف أن المقصود بـ Nom Propre هـو الاسـم في النحو، فإن وظيفتها تتخذ بعداً تجريدياً قابلةً لأن تحدد مـن خـلال شخـصيات مختلفة من الفاعلين، فالقاعدة الأساسية لدراسة بنية العقدة في القصة هو القيام بتلخيصها، حيث تكون كل حادثة عبارة عـن شـبه جملة طرفاها فاعل وموضوع، ويجب تحديد مستويين لهما، هما: التعيين (Description) والوصف (Dénomination).

فعـبارات مثل "ملك فرنسا"، الأرملة، الخادمة تحدد في ذات الوقت شخـصاً بعينـه، وتقـدم في آن بعـض خصائـصه وصفاته، وتتفاعل هذه القيم نحوياً عندما تتعرض للمثال:

"ملك فرنسا، يذهب في سفر le roil dc France Part en voyage".

فالجملة السابقة في مستوى التعيين والوصف تقدم عبارتين، الأولى تحـدد أن "س" هو ملك فرنسا، و"س" سيذهب في سفر. وهذه الأشكال الـتي يمكـن أن يملأهـا المـسند هـي أشكال فارغة، وقد توظف الاسم الموصـول للتعـيين عند استعمالنا لـ: "الذي". ويقرر تودوروف أن هذه

البنيات الشكلية النحوية: اسم فعل، صفة، ضمير... يمكن تمثلها لدراسة النص السردي[1].

يتضح لنا أن النحو السردي صيغه بنائية، تسعى إلى وضع قواعد قارّة وثابتة في قراءة النص السردي، تنطلق من تصنيفات أولية، وتصنيفات ثانوية. فالتصنيفات الأولية تتعلق بعناصر الكلمة أو الجملة لتنتقل إلى المقطع السردي ثم إلى النص، وهي المجموعة القصصية "الديكامرون" للكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاشيو (1313 ـ 1375). فبنية الجملة تتكون من اسم وفعل وصفة، وضمير، وظرف زمان أو مكان، ووفقاً لهذا فإن الشخصيات القصصية تصبح أسماء، والخصائص المتعلقة بهذه الشخصيات تصنف على أنها نعوت، والأحداث التي تقع لها تؤخَذُ في منزلة الأفعال. وهذه التصنيفات تخضع بدورها إلى تقسيمات تسهم في بناء الجملة السردية، وتحدد صيغ النعوت إلى:

وصف الحالات (سعيد، تعيين، فرح...)، وصف الخصائص الداخلية (فضائل، رذائل) وصف الصفات الخارجية (ذكر، أنثى، من أصل نبيل، من عامة الناس)، أما الأفعال فترد إلى ثلاثة:

أ ـ يغير من الوضع.

ب ـ يرتكب جرماً.

---

(1) Ibid, page. 52.

ج - يعاقب[1].

وإذا انتقلنا إلى المستوى الأعلى من الجملة وهو المقطع (Sèquence) فإنه يتشكل من متوالية من الجمل التي تنشئ قصة، وتكون العلاقة القائمة بين الجمل إما زمنية أو منطقية أو مكانية، وتكون مهمة المقطع هي: وصف حالة الاضطراب والتوازن، أو وصف حالة الانتقال من حالة إلى أخرى[2]. وإذا انتقلنا لمستوى النص فإن تودوروف يقدم ثلاثة ممكنات للتفاعل الجملي، هي التسلسل والتضمن والتداخل.

وينتقل تودوروف إلى مستوى آخر هو التحويلات السردية (هنري جيمس) (les transformations narratives). وهذه التحويلات تتخذ قاعدة لها المفاهيم السابقة، لتصبح تحويلات في مستوى التركيب السردي، والعلاقات القائمة بين الحالة والتحول والانتقال هي بين الصفات والأفعال والأسماء. وتتدرج عنها جملة من الوضعيات الخاصة بالصوت السردي، والمظهر والصيغة السردية، ويمكننا أن نذكر هذه التحويلات كما قسمها تودورف إلى قسمين هما[3]:

---

(1) السيد إبراهيم: نظرية الرواية ص 45.

(2) T.Todorov. Poètique du rècit page 55.

(3) انظر: عثماني الميلود: شعرية تودوروف الصفحات 59 ـ 61، والسيد إبراهيم نظرية الرواية ص 54 ـ 60.

أ ـ **التحويلات البسيطة (Simples)**: وتشمل تحويلات: الصيغة بتفريعاتها (الحدوثية، الوجوبية، التمني، الشرط، التنبؤ):

ـ **تحويلات القصد**: النية تعلق إلى القضية المراد تحقيقها وليس إلى الفعل بحد ذاته: عزم، حاول، صمم (فعل في حالة نشوء).

ـ **تحويلات النتيجة**: تتعلق بتمام الفعل؛ نجح في، وفق إلى

ـ **تحويلات الطريقة الكيفية**: وألفاظه هي يبادر، يستميت، يتحرق

ـ **تحويلات المظهر الأوجه**: ويعبر عنها بأفعال مثل شرع، كان بصدد، انتهى، وهي أفعال تعبر عن حالات الحدث: البداية، النهاية، الانخراط في الحدث

ـ **تحويلات الوضع والحالة**: والمقصود هنا (Statut) أي تحديد الوضع عن طريق النفي؛ بمعنى إحلال الصيغة السلبية مع الصيغة الإيجابية.

ب ـ **التحويلات المركبة (Complexe)**: وتتعلق بوجود محمول ثان يضاف إلى المحمول الأول ويرتبط به، مما يعني تجاوراً ذاتياً معاً، وتتبادل الوضعيات السردية من خلال التحويلات البسيطة.

وينقسم إلى ستة أقسام، هي:

1ـ تحويلات الظاهر Abbarence: وتتعلق باستبدال مسند بآخر، دون أن يكون ذلك حقيقياً، وصيغه: يدعي، يزعم، وهي أفعال قائمة على أساس التمييز بين المظهر والحقيقة، ومثالها: س أو ص (زعم أن س) ارتكب جريمة.

2ـ تحويلات المعرفة Connaissance: وتتعلق باكتساب الوعي بالحدث وصيغه: لاحظ، علم، تنبأ، عجز عن تذكر حدث ومثالها: س أو ص (يعلم أن س) ارتكب جريمة.

3ـ تحويلات الوصف description: وهي تحويلات تكمل التحويل الثاني (المعرفة)، ويشمل أساساً أفعال القول: يحكي، يقص، يقول، يعلن، يشرح، يذيع. ومثالها: س (أو ص) يحكي بأن س ارتكب جريمة.

4ـ تحويلات التقدير والافتراض Supposition: وتخص هذه التحويلات الأفعال غير المنجزة التي يعبر عنها بأفعال وصيغة مثل: يتوقع، يتوجس، يشك، والصيغة التنبوية تجعل هذه الأفعال متعلقة بالمستقبل، مثلها في ذلك أفعال تحويلات النية، الصيغة، المظهر، ومثالها: س (أو ص) توقع أن س سيرتكب جريمة.

5ـ تحويلات الشخصية أو المنسوبة إلى ذات Subjectivation: إذا كانت التحويلات السابقة تتعلق بالخطاب وموضوعه، فإن هذا التحويل يخص موقف الذات، ولا يغير القضية الأساسية، وتعبر عنه أفعال: اعتقد، فكر، تشكل لديه انطباع، اعتبر، قيم، ومثالها س (أو ص) يعتقد أن س ارتكب جريمة.

6ـ تحويلات السلوك الحالة Attitude: هذه التحويلات تخص حالة المسند، لأنها تبين ما يحدث لدى الفرد أثناء وقوع الحدث،

ويختلف هذا التحويل عن "تحويل الكيفية": في أن المعلومة هنا تخص المسند، أي الذات، وأفعال هذا التحويل: يبتهج، يسر، يستاء. ومثالها (س يُسَرُّ بارتكاب جريمة).

إن المسارات السابقة تؤكد على مدى الجهد الذي بذله تودوروف من أجل إعطاء صورة متكاملة للنحو السردي، القائم أساساً على فرضين أساسيين، أخذهما عن بروب هما: الحالة والتحول، وهي محاولة واضحة لوضع المسار السردي موضع اختيار من حيث تركيبه الذي لا يختلف باختلاف اللغات والثقافات، استناداً إلى القيمة الأساسية وهي "الإخبار". ولذلك يقول تودوروف في ختام دراسته لقصص الديكامرون: "إن هذه الأمثلة كافية لإعطائنا فكرة عن النحو السردي، وحال الدراسات السردية تتطلب منا صياغة جهاز وصفي، قبل البدء بمقاربة الأفعال"[1]. وهذا ما فعله حين قام بمراجعة الوظائف التي اخترعها بروب في كتابه مورفولوجيا الحكاية"، واكتشف أن هذه الوظائف قابلة للاندماج انطلاقاً من تشابه التحويلات القائمة فيها:

وإذا كان ما قدمه تودوروف يمثل مساراً تجاوز الأطروحات الأولى في بنية الحكاية، واستثمر مبدأ عاماً هو النحو السردي، فإن التفاعل الذي عرفته الدراسات السردية المعاصرة واللاحقة، قد أعطى أبعاداً

---

[1] T.Todorov. la Grammaire du Rècit In Poètique de la prose page56.

أخـرى وتقطـيعات نمطية مثيلة، لكن غير متشابهة أحياناً، منها ما قدمه جـيرار وكلـود بـريمون مـيتران، الذين شكّلوا امتدادات طبيعية ومنطقية لأطـروحات الـنقد الجديـد في فرنـسا، والمـوجه أساسـاً إلى دراسـة مكونات الخطاب السردي.

ويـرى كلود بريمون في كتابه "منطق السرد" أن تودوروف في كتابه "نحـو الديكامـرون"، لم يقم بعمل فيلولوجي تاريخي، ولا حتى بدراسة أدبـية، بـل إنـه مـن خـلال مائـة قـصة لـ بوكاشيو تصدى لإقامة قواعد لموضـوع كانت المعرفة به قليلة، هو القصة التي نظم وضبط مظاهرها، ووضـع أسـساً لعلـم غـير موجـود هـو الـسردية، أو علـم الـسرد Narratologie [1]

IV ـ جيرار جينيت Gèrard Genette (1930)

IV. 1ـ مستويات السرد: الحكاية والقصة والسرد

تـشكل كتابات جيرار جينيت ثالث المرتكزات التي تمحور حولها الـنقد الجديـد في مقاربـة الـنصوص السردية، ولعل هذا الحكم الجازم

---

(1) Claude Bremond: logique du rècit, editions seuil, Paris 1973, page 103.

يملك مشروعيته اعتباراً لما تميزت به هذه الكتابات من عمق وتنوع في محاورة النصوص السردية، بهدف البحث عن قواعد ثابتة لبنية مجردة تتحكم في تشكيلها. وإذا كان رولان بارت قد فتح المجال للتأسيس لشعرية جديدة، سالكاً دروب التنوع التنظيري من مكونات النص إلى تفاعل القارئ، وساير تودوروف الخطوات نفسها ، فإن جيرار جينيت ـ بما يملكه من خصوصية أكاديمية وتنوع في المدارك الثقافية والنقدية ـ أسس للنظرية البنائية كأطروحة نظرية، وكمنهج يركز على الخصوصيات الجمالية والبلاغية لمكونات شعرية النص، من خلال سعيه "إلى إقامة نظرية عامة في الأشكال الأدبية تستكشف إمكانات الخطاب.. وبهذه الصفة يمثل التيار النقدي الطامح إلى توضيح فعل الكتابة ذاته[1]".

ويؤكد جيرار جينيت نزعته "الشعرية" (Poètique)، الهادفة إلى البحث في مقومات النص الداخلية، بعيداً عن الإكراهات الخارجية مهما كانت اجتماعية أو تاريخية، حين يقول: 'إن اللوم الموجه للنقد الجديد (الموضوعاتي والشكلاني) بأنه يهمل ولا يبالي بالتاريخ مردود، لأننا نضع التاريخ بين قوسين ونؤجله لأسباب منهجية. والنقد الشكلاني

---

[1] عبد الجيل الأزدي محمد معتصم: مقدمة ترجمة خطاب الحكاية، منشورات الاختلاف ط3 الجزائر 2003.

غايته البحث في نظرية الأشكال الأدبية، أو بشكل مختصر يبحث في الشعرية"[1].

فالمصطلحات الجديدة لا تعني أن النقد الجديد يرسي قطيعة مع ما سبقه من قراءات، ومحاولات تقييم جمالية، وجيرار جينيت يراهن على مثولية النص، أي ذلك الذي يتلاقى مع نصوص أخرى من النوع ذاته، ويتغاير في أنساقه الأسلوبية والدرامية معها. والناقد يؤكد على تواصلية الكتابة منذ الإلياذة والأوديسة إلى اليوم[2].

وتعد كتب جينيت من الإنجازات المركزية للاتجاه البنيوي والنقد الجديد، في البحث عن سياقات تكشف بناء النص الأدبي، وطرائقه الإبلاغية ومكوناته وأنساقه التكوينية، وخاصة سلسلة كتبه "أشكال" (Figures) التي توحي باهتمامه الخاص بالبلاغة الأدبية. لأن الأشكال (Figures) لفظة مأخوذة من التسمية التقليدية للبلاغة، التي كانت تسمى "نظام الأشكال"[3] وتتضمن الاستعارة والكناية والمجاز.

---

[1] Gèrard Genette: Figure III editions du Seuil 1972, page 13.

[2] فؤاد أبو منصور النقد البنيوي، ص 186.

[3] روبرت شولز: البنيوية في الأدب: ترجمة من عبود. اتحاد الكتاب العرب 1984 ص 181.

ولعل مترجمي كتاب "خطاب الحكاية" قد استلهموا ذلك في ترجمة عناوين الكتب (Figures) باستعمال لفظة "محسنات"، وهو مصطلح بلاغي أساساً[1]. وتتضمن سلسلة كتب "أشكال" مرحلة أساسية في محاورة الكتابة الأدبية ومناقشتها، بهدف وضع ضوابط منهجية لاستكشافها، وهكذا كانَ أول كتاب صدر لـ جينت عام 1966، بعنوان (Figures) ضمنه دراسات أدبية تسعى إلى تحديد المفاهيم وتوضيح الأبعاد الجمالية في المقاربة النقدية للنص الأدبي. ثم تتالت السلسلة بصدور "أشكال 1" عام 1966، و"أشكال II" عام 1969، و"أشكال III" عام 1972، ومؤخراً صدر كتاب "أشكال IV" عام 1999.

ففي الكتاب الأول قام بمسح شامل لما يقدر بخمسة قرون من الكتابة الأدبية، لأدباء مختلفين منهم سانت أمون (Saint Amand)، بروست (Proust)، آلان روب غربية (Robbe-Grillet)، مالارميه (Mallarmé)، فلوبير (Flaubert)، ورولان بارث (R.Barths)، والكتاب جمع لمقالات نشرت بين عامي 1959 و 1965، أما في الكتاب الثاني فقد وجه بحثه نحو الإشكاليات النقدية الكبرى كمفهوم النقد، البلاغة، القضاء في النص، حدود السرد، وما إلى ذلك.

---

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية: ترجمة محمد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف ص 14.

وخصص الكتاب الثالث لدراسة الأشكال الأدبية السردية، باحثاً في حدودها وممكناتها ومغامرتها، وقواعدها، وبهذا يكون جنيت قد بحث في حدود النص الأدبي وصيغ تنظيمه، وأشكاله، وشبكة دلالاته، وأنظمنه العلامية. أما الكتاب الأخير فهو حوصلة لأكثر من ثلاثين سنة من الجهد النظري في ميدان الأدب والفن، تعكس انسجاماً في المسار المنهجي من خلال الخلاصات العامة المقدمة.

وينتقل جينيت في آخر كتبه الصادرة عام 2004 بعنوان (Métalcpse) "من الشكل إلى التخيل" (de la Figure a la fiction) ، ويركز فيه على وظيفة السرد في تفعيل متخيل القارئ. و"الميتاليبس" يهتم بالجانب والعنصر العجائبي للمتخيل. وبين كتب 'الأشكال' و"المتخيل" أصدر جينيت مجموعة هامة من الدراسات التي تبحث دائماً في سر الكينونة الأدبية وأبعادها ومقوماتها، ومن بين هذه الكتب:

ـ **إيمائيات (Mimologies 1976)** ويطرح من خلاله أسئلة الماهية التي انطلق فيها أفلاطون حول النظام الأنظولوجي المعرفي للغة، مركزاً الاهتمام على علاقةِ الكلمات بالأشياء.

ـ **مدخل لجامع النص (النص الجامع)**

(**Introduction a l** architexte 1979) يناقش جينيت في هذه الدراسة المبدأ الأفلاطوني في مقاربة الشعر، ومفهوم المحاكاة التي تمّ بموجبها تقسيم الشعر إلى غنائي وملحمي. ويعيد تشكيل قراءة

أفلاطون للشعر، ليحدد في النهاية أن موضوع اهتمام الشعرية ليس النص، وإنما محددات النص (larchitexte) أي مجموع القواعد والمقولات العامة التي تتأسس منها ووفقها خصوصية كل نص.

ـ **الرق الممسوح (Palimpsestes)**: يتعرض جنيت في هذه الدراسة لما كان قد أشار إليه بارت حول مفهوم تاريخ النص والذاكرة الثقافية للغة. ويسعى من خلال ذلك، إلى إقامة نظرية توضح مختلف الأشكال التي يمكن للعمل الأدبي أن ينبني وفقها، من خلال استناده على أعمال أخرى عبر مجاورتها أو مماثلتها أو محاورتها محاورة ساخرة، أو ما يسميه الأدب من الدرجة الثانية أو النصية المفرطة. وتناول فيها كتابات: أسترى، يورخيص، فلوبير، بروست، روب غريبة.

ـ **خطاب الحكاية الجديد Nouveau discours du roman)** **(1983**: يعد الكتاب إعادة قراءة ومراجعة للمفاهيم العامة التي قدمها في كتب الأشكال، خاصة ما تعلق بالمسارات الإجرائية لمقاربة النص السردي، حيث ضمنه الملاحظات التي وجهت للكتاب من طرف النقاد، وسعى إلى مراجعتها.

ـ **عتبات (seuils-1987)**: تشكل هذه الدراسة مرحلة أخرى في النقد البنيوي، لأن جنيت انتقل إلى دراسة ما يسميه "عتبات النص"، وهي عناصر لا تدخل مباشرة في النص، ولكنها تؤطره من الخارج، وتؤثر في الملتقى بصورة أساسية، مما يسهم في توجيه منظوره وفقاً للتقاليد الممارسة في تلقي الكتاب الأدبي. ومن بين العتبات المدروسة العرض

التقديمي أو المقدمة، الإهداء، اسم المؤلف، كلمة الناشر، العنوان، الملاحظات المثبتة، الحوارات، اللقاءات، وهذه المعطيات تمثل بدورها مثيلاً و / أو شبيهاً، له أثره في تلقي النص الأصلي (Para texte).

تتبين من خلال العرض المختصر السابق لأهم كتب جيرار جينيت، مدى الاهتمام والحرص على المناقشة الدائمة للمفاهيم والإجراءات المنهجية، قصد تحسين مفعولها على مستوى الاشتغال النصي، ولعل مراجعته لكتاب خطاب الحكاية لدليل واضح على ذلك.

كما أن تركيز جينيت على كتابات مارسيل بروست في كتبه "أشكال"، يعكس عدم البحث عن التنوع بقدر ما يهدف إلى الارتكاز على مدونة ذات بعد شعري (Poètique) متميز، يمكن أن تستجيب لسؤال الـ "كيف" الذي يقدم الإجابة عن البعد المعرفي والإبستمولوجي، لتكون البنيات النصية وتطورها واشتغالها.

وكما يعتقد جينيت "فإنه من غير المعقول معالجة نص فردي من دون نظرية أدبية، تماماً كما أن من المستحيل امتلاك نظرية دون تأسيسها على نصٍ نوعي"[1]. ولعل النتائج المحققة في مجال الدراسات السردية تؤكد هذا الموقف، حيث إنه لا يمكن أن تخلو دراسة سردية من الاستناد إلى مقترحات جينيت المختلفة، وفي مجال بحثنا فإن التركيز على القضايا المتعلقة بمفاهيم السرد عند جينيت، تتخذ بعداً

---

[1] روبير شولز: البنيوية في الأدب ص 183.

مميزاً في مجال التحديد المنهجي للمقاربة السردية للغة والخطاب على حد سواء. ونبين فيما يلي أهم هذه المفاهيم.

يحدد جيرار جينيت في مقالة "حدود القصة/ الحكي" (Frontières du Rècit-1966) الذي أعاد نشره في كتابه "أشكال II" سنة 1969، ثلاثة محاور للبحث في مكونات النص السردي، هي:

- المحاكاة والحكي التام.
- السرد والوصف.
- القصة والخطاب.

ففي المحور الأول يعرض لأراء أفلاطون وأرسطو حول المحاكاة، حيث يشير إلى أن أرسطو حين تحدث في كتابه "الشعرية" (Poètique) عن القصة (Diègèsis) صنفها إلى مظهرين هما: المحاكاة الشعرية (mimesis)، والعرض المباشر للأحداث من طرف الممثلين، أي إنه من بين الشعر السردي القصصي (الملحمي) (Poèsie narrative)، والشعر التمثيلي (Dramatique). وهذه التصورات كانت موجودة عند أفلاطون الذي يميز في القسم الثالث من كتاب "الجمهورية" بين طريقتين للقراءة (Lexies) هما: المحاكاة التامة (mimesis)، والحكي البسيط (Diègesis)، وهو في نظر أفلاطون كل ما يرويه الشاعر بنفسه. وهناك شكل مزدوج يتجاور فيه السرد مع التمثيل هو الشكل الملحمي، لم يصنفه أي منهما (أفلاطون وأرسطو).

وهـذا يعـني أن الخلاف بينهما هو إخلاف لأنهما يتفقان في تصنيفهما بين تـشكيلين همـا الـسرد والتمثيل[1]. وإن كـان أرسطو يقلل من أهمية شعر المحاكـاة لأنـه مـنقول، وهنا لحساب شكل أكثر تمثيلية هو المأساة، التي يصنفها في أعلى مراتب الشعر، ويأتي بعدها الشعر الملحمي.

وحـين يـناقش جينـيت هـذه الأطـروحات، يخلـص إلى نتـيجة أن الـشكل الأمـثل لـتقديم الأحداث هو القصة، سواء اشتملت على مقاطع أدائـية أم لا، لأن العنـصر الأساسـي هـو السرد[2]. ومن هنا فإن أحكام القـيمة حـول المحاكاة الأفلاطونية تتماهى مع الحكي التام، لأن عنصر المفاضلة لا يمكن إقامته في هذا المجال.

IV. 2 ـ السرد والوصف:

يقـدم نقـد المنظور الأفلاطوني والأرسطي للمحاكاة حدوداً جديدة للقصة، تتعلق بالكون الحكائي (Diegese) الذي تتعاصر فيه مستويات لعـرض وسـرد الأحداث والأفعال، وهي ما يكوّن السرد (Narration)، وصيـغ لتقديم الشخصيات والأشياء، وهو ما نسميه اليوم "الوصف". ومن هـنا فـإن السرد والوصف يقدمان صورة للتكامل الذي يمكن أن يكون

---

(1) Gèrard Genette: Frontière du rècit in Communication n 08 ed 1966. page 160.

(2) Ibid. page 162.

عليه النص السردي عموماً، إذ لا يمكن أن نقيم بينهما حواجز للتقييم الجمالي، كما ذهبت إلى ذلك البلاغة القديمة.

فالنصوص السردية للقرن التاسع عشر كانت تستهل بمقاطع وصفية طويلة، دون أن يختل النظام العام للنص، لأنه من غير الممكن العثور على نص سردي دون وصف، مهما كان طابعه الإخباري انتقائياً؛ لأن الوصف قيمة ثابتة مع أشكال الحضور القائمة والممكنة لكل فعل أو حدث أو شيء، بل قد نقول إن الوصف أكثر أهمية حتى عندما يتعلق الأمر بالتقييم العام، حيث إنه بإمكاننا أن نصف دون أن نسرد، غير أنه من غير الممكن القيام بالسرد دون أن نصف[1]. وبالتالي فإن الوصف يملك وظيفتين أساسيتين في السرد هما:

أ- الوظيفة التزيينية: هذه الوظيفة تتطلبها البلاغة القديمة التي ترتب الوصف ضمن أهم العناصر الأسلوبية. فالوظيفة التزيينية (Dècoratif) في حقيقتها ذات بعد جمالي زخرفي، وهو ما يمكن تسميته "الوصف الخالص".

ب ـ الوظيفة التفسيرية الرمزية Explicatif et symbolique

يضطلع الوصف بهذه الوظيفة، في الحالات التي يكون فيها التعبير الوصفي يهدف إلى تقديم ملامح الشخصيات ونفسياتها أو تعيين

---

(1) Gèrard Genette: Figure 2 Seuil 1969 page 57.

اللباس، والمنازل والقصور، أو الأماكن المختلفة بهدف الإسهام في تشكيل انطباع محدد لدى المتلقي؛ وبالتالي يؤدي الوصف دور العرض الذي تكون غايته تشخيصية[1]، وقد أسهم الوصف الرمزي والتفسيري في تقوية الأشكال السردية، مما يتيح إمكانات تشغيل الديناميكية الحكائية، مما يزيد في بلاغة التعبير عن الموقف السردي.

والاختلاف الذي يمكن تحديده بين السرد والوصف، يكمن فقط في محتوى كل منهما وعلاقته بالزمن؛ فاتصال السرد بالأفعال والأحداث يجعله أكثر ارتباطاً بالمقولة الزمنية، في حين أن الوصف نظراً لخصوصيته اللازمنية ـ في القصة ـ يمكنه أن يتغلب على العنصر الزمني من خلال تواقت عرضه للأشياء والشخصيات. وهكذا فإننا نحصل على خطابين متمايزين ومتكاملين أحدهما عملي (السرد)، والثاني تأملي (الوصف)[2]. ولا يعني تنوعهما تعارضهما في البناء السردي، بل هما صيغتان لبناء القصة.

IV. 3ـ القصة والخطاب Rècit et discours

من أهم الإنجازات التي قدمها الشكلانيون الروس للنظرية البنيوية في ميدان السرد، هو التمييز الذي أقاموه بين المتن الحكائي والمبنى

---

(1) عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي منشورات جامعة قسنطينة 2001 ص 220.

(2) Gerard Genette: Frontières du Rècit. Page 164.

الحكائي، والذي حدده توماشفسكي في أن المتن هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال النص.

أما المبنى الحكائي فهو الطريقة والنظام الذي تقدم به هذه الأحداث في العمل، مع ما يتبعها من معلومات وإشارات بعينها[1]. وهذا التمييز ـ الذي تمت استعارته من تودوروف، وجينيت بتنويعات ـ تبين مدى الأهمية التي تكتسبها التحديدات المنهجية للخطاب السردي. بالإضافة إلى هذا فإن جينيت يستفيد من اقتراحات اللساني البنيوي إميل بنفنيست (Benveniste)، الذي يعد من أبرز الذين أسسوا لمصطلح الخطاب بعد هاريس.

وتتمثل هذه الأهمية في التمييز الذي أقامه بين السرد (أو الحكاية) والخطاب، وهذا في سياق التمييز الذي أقامه بين أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية، حيث فرق بين مستويين هما: زمن الحكاية (Histoire) وزمن الخطاب (Discours). وعرف الخطاب على أنه ملحوظ موجه من مرسل إلى مُتَلَقٍّ، يسعى فيه المرسل إلى التأثير في المتلقي بشكل من الأشكال[2].

---

(1) إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس الشركة المغربية للناشرين 1982 ص 1980.

(2) Emile Benveniste: Problèmes de linguistique Gènèrale. Gallimard Paris 1966 page 201-202.

ويحدد بنفنست تمييزه لأزمنة الأفعال، مع ظروف الزمان إلى فئتين: إحداهما يتمثلها الخطاب، والأخرى تختص بالقصة؛ حيث جعل الضمائر أنا (Je) وأنت (Tu)، وظروف الزمان مثل: اليوم، البارحة، الآن، غداً، والصيغة الزمنية لأفعال الحاضر والمستقبل، مخصصة للخطاب.

أما بالنسبة إلى القصة فإنها تختص بالضمير 'هو' (il)، وفي المستوى الزمني تختص القصة بالماضي المطلق (Aoriste). ومهما كانت التنويعات الممكنة والحاصلة، فإن النتيجة التي نصل إليها هي أن الصيغ اللسانية تجعل القصة تتسم بالموضوعية، على عكس ذاتية الخطاب.

ومستوى آخر ممّا يميز القصة من الخطاب، نستنتجه من الطرح السابق؛ هو أن الخطاب بحكم طابعه الخصوصي، بإمكانه أن يتضمن المقاطع السردية؛ على عكس السرد الذي يتميز بخصوصية القص، فالقصة لا تعتمد صيغة الزمن الحاضر وضمير المتكلم(1).

غير أن صعوبة الفصل في الحدود البينية تبقى قائمة، لأن الكاتب يتعامل مع صيغة السرد بأساليب شتى؛ قد تكون عن طريق تكليف شخصية رئيسية تتكلم وتقوم بوظيفة السرد والتعليق على الأحداث،

---

(1) G.Genette: Figure II.Page 66.

مثل ما هي عليه القصص الشطارية، أو قد تكون عبر توزيع أدوار السرد على عدة شخصيات في العمل الروائي (إليوز الجديدة، العلاقات الخطيرة)، وقد تكون بصيغة أكثر مرونة من خلال الحديث النفسي للشخصيات الرئيسية للقصة، وهذه الحالة هي الوحيدة التي يحدث فيها توازن بين الخطاب والسرد.

وقد قامت أشكال سردية معاصرة على إلغاء دور الخطاب عبر متتالية من الجمل القصيرة، وهذا النقاء السردي نجده عند همنغواي، وآلان روب غريية، أو ألبير كامي في رواية الغريب[1]. وإذا كانت هذه هي التحديدات التي يقدمها جينيت في بداية مساره النقدي، فإنه ـ كما أشرنا سابقاً ـ يعمل باستمرار على الاشتغال بالتحديد المنهجي لمختلف الأسئلة التي يطرحها تحليل الخطاب السردي من منظور الشعرية البنيوية، ولذلك نجده في مقالته "خطاب القصة" (Discours du rècit) المنشور ضمن مقالات كتابه "أشكال III"، يراجع مصطلحاته حول السردية، ويقدم جملة أفكار يستفيد فيها بالخصوص من مقولات تودوروف ـ 1966 ـ حول الزمن والصيغة والخطاب.

وقبل صياغة المراحل الإجرائية لمعالجة النصوص السردية، يقدم جينيت ثلاثة أنواع للسرد والحكاية أو لنقل ثلاثة معان :

---

[1] G.Genette: Frontière du Rècit. Communication 08. page 169.

ـ المعنـى و / أو الـنوع الأول: القـصة الحكايـة (histoire) وهـو الملفـوظ الـسردي مـنقولاً عـبر الخطـاب الـشفوي أو المكتوب، والذي يـضمن العلاقـة بـين مجمـوعة مـن الأحـداث، وهـذا المعنى هو الأكثر شيوعاً، وهو ما دعاه القصة (histoire).

ـ المعنـى و / أو الـنوع الثانـي: وهـو أقـل انتـشاراً، يـستخدم عند المحللـين ومنظـري المـضامين الـسردية، وتعـني فـيه لفظـة "حكايـة" (Rècit): تتالـي مجمـوعة مـن الأحـداث الواقعـية أو المتخـيلة وفـق علاقـات متعددة، كالتتالي أو التعارض أو التكرار؛ ومن ثم فإن تحليل الحكايـة، يعـني دراسة مجموع الأحداث والحالات دون اعتبار للوسيط اللساني[1]، وهذا ما دعاه حكاية (Rècit).

ـ المعنى و/أو النوع الثالث: فهو ذو بعد توصيفي لفعل الحكي، أي إنه يشير إلى وضعية يقوم فيها شخص بفعل القص[2]، ويدعو هذا النوع السرد (Narration).

واسـتناداً علـى الـتحديدات المفهومية السابقة، يوجه جينيت مجال دراسـته ـ كمـا يقـول ـ وجهـة دراسـة الحكاية بمفهومها "المتداول"، أي الخطـاب الـسردي المتـضمن في الأدب، أي إنه يركز على دراسة النص السردي من منظور العلاقة القائمة بين الخطاب والأحداث التي يسردها

---

(1) G.Genette: Figures III p: 71.

(2) Ibid. 71.

بالمعنى الثاني، وبين الخطاب وفعل الحكي بالمعنى الثالث. وبادر جينيت إلى تعيين مصطلحات للمعاني الثلاثة للحكاية، بحيث صار لدينا القصة (المعنى الأول Histoire)، الحكاية (المعنى الثاني Rècit)، والسرد (المعنى الثالث Narration). وفي هذا المستوى من الطرح يصبح تحليل الخطاب بالنسبة إليه هو دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة من جهة، وبين القصة والسرد من جهة ثانية، وهذا حسب طبيعة العلاقة القائمة بينهما في مستوى النص، وبين الحكاية والسرد[1]. ولتحقيق هذا المسعى المنهجي يستند جينيت على التقسيم الذي اقترحه تودوروف، والذي يميز فيه بين ثلاثة مستويات هي:

أ) **الزمن (Temps)**: حيث تتم دراسة العلاقة بين زمن السرد وزمن الخطاب.

ب) **الرؤية أو الجهة (Aspect)**: وتتعلق بالطريقة التي يتمثل من خلالها الراوي الحكاية.

ج) **الصيغة (Mode)**: وتتعلق بنوعية الخطاب الموظف من طرف السارد.

ويضيف جينيت إلى التصنيف السابق بعض التعديلات التي تتمثل في إدراج ما أسماه تودوروف زمن الكتابة وزمن القراءة، والعلاقة بين الحكاية والسرد.

---

[1] Ibid: p 74.

كما قام بالجمع بين الصيغة الثانية والثالثة (الجهة والصيغة) في مقولة كبرى هي أنماط الحكي، أو درجات المحاكاة.

أما المقولة الثالثة التي تتعلق بأسلوب السرد نفسه، والتي تنبني على التعارض التقليدي بين الرواية بضمير المتكلم والحكاية بضمير الغائب، فإنه يقترح لها مصطلح الصوت (Voix)[1]. وبذلك يصبح مجال البحث موزعاً على ثلاث مقولات هي: الزمن والصيغة؛ ويشتغل كلاهما في سياق العلاقة القائمة بين القصة والحكاية؛ في حين أن مقولة الصوت تتمثل في مستوى العلاقة بين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد، ويمكن أن نوضح هذه العلاقات بالشكل التالي:

- مقولة الزمن = الحكاية والقصة
- مقولة الصيغة = القصة والحكاية
- مقولة الصوت السردي = الحكاية والسرد

ويتم تفكيك المقولات السابقة، خاصة المقولة الأولى أي مقولة الزمن، لتناول النظام والمدة والتواتر (Ordre-Durèe-Frèquence) ، وتضاف إليها مقولة الصيغة ومقولة الصوت.

وهكذا يكتمل اقتراح جينيت لتصبح دراسة النص السردي موزعة على خمسة مباحث؛ الأربعة الأولى تتعلق بدراسة العلاقة بين الحكاية

---

(1) Ibid: page 76.

والقصة؛ أما المبحث الخامس فينقسم إلى قسمين هما: دراسة علاقة كل من الحكاية والقصة بالسرد. وإذا حاولنا معرفة المستوى النظري والإجرائي لهذه المباحث وصلنا إلى التحديدات الآتية:

IV.3. 1ـ النظام Ordre:

ينطلق جينيت في هذا المستوى من خلال القول بأن الحكاية هي نظام زمني مزدوج، حيث نصادف مظهرين لزمن الحكاية: الزمن الأول هو زمن الأحداث كما وقعت بالفعل (زمن الحكاية)، والزمن الثاني هو زمن يخضع لانتظامات الخطاب أو القصة. ولدراسة هذه الوضعيات، التي تتخالف أو تتعاقب، يقترح دراستها ضمن ما يسميه المفارقات الزمنية (Anachronies)، والتي تتمظهر من خلال المدى والسعة، السوابق واللواحق، باعتبار أنها تشكل خرقاً للنظام بين مسار الحكاية ومسار القصة. وهذه الخاصية تتميز بها الكتابات المعاصرة، على عكس النصوص الفلكلورية التي تتابع فيها الأحداث وفق تسلسل كرونولوجي، وللإمساك بالسيرورة الزمنية يجب تجزئته إلى مقاطع محددة، وملاحظة دلالاتها وإعادة ترتيبها ضمن القصة، وفق تشديد يلح على تسجيل التمفصلات الزمنية الصغرى وبنائها، بما يتيح للدارس الإمساك بالبنية الزمنية الكبرى[1]. ومراعاة المفارقات الزمنية وفق مسار منهجي، يقدمه جينيت كما يأتي:

---

(1) Ibid: p 85.

IV. 3 . 2 ـ المدى والسعة:

إن طبيعة النص السردي في مستوى العلاقة بين الحكاية والقصة، يتيح مجالاً واسعاً لحركة الزمن وانتظامه وفق مفارقة تتطلبها القصة، وفي مستوى المدى والسعة يتم التركيز على المدى الذي تستغرقه المفارقة الزمنية باتجاه الماضي أو المستقبل، بعيداً عن حاضر القصة أو الحكاية[1]. ومدى المقارنة قد يستغرق مدة تطول أو تقصر من الحكاية ذاتها، وهذه المدة المستهلكة في مجال المدى هي التي تسمى سعة المفارقة الزمنية. وبهذا يكون للمدى بعد ممتد في حقيقة الزمن، بالمقارنة مع زمن الحادثة في الحكاية، بحيث يتجه للماضي أو المستقبل، في حين تكون السعة تمثل درجة الاستغراق الزمني في مستوى المدى.

وبرغم الطابع "القياسي" الذي يمثله المدى والسعة، فإنه يبقى متغيراً بحسب أهمية الموقف السردي، ويتضح بصورة أدق في محورين أساسيين هما: السوابق واللواحق أو ما يعرف بالاستباقات والاستشراف، أو الاسترجاعات، والاستباقات.

IV. 3. 3ـ السوابق Analepses:

يقترح جينيت لدراسة المفارقات الزمنية، الاسترجاعات والاستشرافات، إعطاء مصطلح للحكاية التي وصفها، وتكون منطلقاً

---

[1] Ibid: p 89.

لتحديد نوع المفارقة. هذا المصطلح هو "الحكاية الأولى" (Rècit Premier)، فالحكاية الأولى هي نقطة التمفصل الزمني الأساسية التي تحدد صيغة المفارقة باتجاه الماضي أو المستقبل.

ويمكن للاسترجاعات أن تتخذ مظهراً داخلياً وآخر خارجياً.

أ ـ الاسترجاعات الداخلية (Hètèrodiègètiques): تتعلق بأن ندرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متأصلة فيها، كأن يضيف السارد شخصية جديدة، ويضيء حياتها السابقة عبر إعطاء معلومات متعلقة بها. أو أن تتم العودة إلى شخصية غيبت مدة عن سطح المسار السردي، وتقدم للقارئ ملاحظات بشأنها. أو أن تقوم شخصية داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلق بموقف ما، وصيغ الاسترجاع الداخلي يمكن وصفها بالحكي الثاني (Rècit Second)[1]، أو القصة الغيرية[2].

ويؤكد جينيت على أهمية وحساسية وخطورة الاسترجاع الداخلي، لما يصيغه من غموض وتداخل بين هيكل الحكاية الأساسي، والعناصر الحكائية الشاردة الملتصقة به، إلا أنه بالإمكان تصنيف هذه العناصر إلى فئتين:

---

(1) Figures 02: D'un rècit Baroque, Seuil 1969. page 202.

(2) في كتابه أشكال 02 يقترح جينيت مصطلح Mètadiègètique وهو ما يوائمه مصطلح القصة الغيرية الذي صاغه مترجمو كتاب خطاب الحكاية (ورد ذكره سابقاً).

ـ الفئة الأولى: وهي عناصر يمكن أن تدرج في سياق "الحكي الأول" ويمكن تسميتها "الاسترجاعات المكملة (Analepses Complétives)، وهي استرجاعات تقوم بوظيفة سد الإغفالات والسهو والفجوات التي أهملتها القصة عبر حركة الزمن السردي؛ كأن نذكر بعد تقدم مهم في الحكاية حادثة وقعت للشخصية، تساعدنا في فهم موقفنا الحالي.

ويمكن أن تتخذ هذه الاسترجاعات صفة تذكارات، وهذا عبر التكرار الذي يهدف إلى التذكير بمواقف، أو أقوال، أو أحداث[1]. وقد تكون من بين أهم وظائف هذا النوع من الاسترجاع، الوظيفة التأويلية.

ـ الفئة الثانية، هي الاسترجاعات الخارجية، فإنها تتصل أساساً بالمدى والسعة، وربما يكون للسعة الدور الحاكم في ذلك. وهي من حيث صلتها "بالحكاية الأولى" لا تربطها أي علاقة من حيث تسلسل وقائعها الداخلية، بل يمكن أن تنطلق من مدى زمن ماضٍ يتسلسل حتى يصل إلى نقطة انطلاق "الحكاية الأولى"، ويتجاوزها في المدى الزمني. ونصادف في الاسترجاعات الخارجية صنفين متميزين:

ـ الصنف الأول يتعلق بسرد حادثة ماضية، ثم يقفز السارد على ما تلاها ليعود إلى متابعة سرد وقائع الحكاية الأولى، وهي ما يسمى الاسترجاع الجزئي (Analepsies) partielles.

---

(1) Gérard Genette: Figures III page 92.

ـ أما الصنف الثاني من الاسترجاع الخارجي، فيتم من خلال سرد متسلسل لوقائع ممتدة زمنياً وفق تتابع متصل، يستمر حتى نقطة بداية "الحكاية الأولى". وهو ما يسمى الاسترجاع التام (Analepsie Complète)[1].

ونستطيع أن نبين أن الاسترجاعات الخارجية، يمكن أن تصنف في خانة الذكريات، لأن السارد و/ أو الشخصية يقوم باستحضار مواقف زمنية ماضية لا صلة لها بجوهر الحكاية الأول؛ى وأنها غير ذات أهمية من حيث وظيفتها في التوضيح.

IV. 3 .4ـ الاستباقات والاستشراف Prolepses:

تتميز الاستباقات والاستشرافات بطابعها المستقبلي التنبئي، وتتميز بضآلة حضورها في النصوص السردية المعاصرة، باستثناء ربما الكتابات السردية السير ـ ذاتية (Auto Biographique). ويشير جينيت إلى أن رواية "البحث عن الزمن الضائع" لـ مارسيل بروست (Marcel Proust)، تشكل النموذج المعاصر الأكثر استعمالاً لهذه التقنية السردية، كما يضيف أن أفضل النصوص السردية التي تملك قابلية تمثل الاستشراف هي النصوص المسرودة بضمير المتكلم[2].

---

(1) Ibid.: page 95.

(2) G.Genette: Discours du rècit page 101.

وتنقسم الاستباقات والاستشرافات إلى قسمين: استباقات داخلية وخارجية. وتخضع هذه الأصناف من الاستباقات للتقسيم نفسه الخاص بالاسترجاع، فهي استباقات داخلية تتصل بالحكاية الأولى، وتكون إما استباقات تكميلية تنبئنا بما سيكون عليه مسار الشخصية مستقبلاً، أو استباقات تكرارية تكون وظيفتها عكس وظيفة الاسترجاعات التكرارية. فإذا كانت وظيفة هذه الأخيرة هي تذكير المتلقي بالموقف أو الحادثة، فإن وظيفة الاستباق الداخلي التكراري هي الإعلان[1] عن الموقف أو الحادثة التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقاً. ويتصل الإعلان بإثارة التوقع لدى القارئ والمتلقي، ويخضع بدوره لمقولة المدى والسعة؛ حيث إن الإعلان قد تفصله عن تحققه مدة قصيرة أو طويلة، كأن يكون في نهاية فصل من الرواية ليقدم الفصل التالي، أو يكون الإعلان ذا سعة كبيرة بالمقارنة مع الفرع الأول.

ويشير جينيت إلى أن الإعلان قد يتخذ طابعاً إيجابياً غير مصرح به، وهذا ما يدعوه (Amorce) أي بداءة، وهو إعلان لا نحِسُّ به على أنه كذلك، لأن السارد يلمح إلى شخصية أو موقف أو حادثة، دون أن يقول بأنها ستكون مستقبلاً ذات أثر، أو إنها ستغير مجرى الأحداث. فالإعلانات من هذا النوع تتعلق بفن التهيؤ الكلاسيكي تماماً، كأن تظهر

---

[1] Ibid; page 106.

منذ البداية شخصية لن تتدخل إلا بعد ذلك بكثير[1].

وقد نصادف أخيراً في مجال البحث في الفارقات الزمنية صيغاً، يمكن أن تحدث تداخلاً في السياقات الاستباقية والاسترجاعية، كأن يكون الاستباق مبنياً على استرجاع أو على العكس. وهذه الحالات الزمنية المتعالقة بين "الحكي الأول" و"الحكي الثاني" هو ما يمكن تسميته بحالات اللاتواقت (Anachronie)، وهي تراكبات زمنية يتعدد مداها ويتفاعل ويصل إلى درجات مختلفة.

IV. 35 ـ المدة Durèe:

يؤكد جينيت في هذا المستوى من دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة، على صعوبة البحث العملية، بالمقارنة مع دراسة النظام؛ فإذا كانت العلاقة بين نظام الأحداث في الحكاية، وتوقيت عرضها في القصة قابلة للمعاينة، من حيث إدراك زمن وتوقيت سردها. فإن علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة لا تخلو من صعوبة، وذلك نظراً لاعتبارات تختلف عن الأولى، بحكم أن علاقة المدة ذات بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية والقصة من جهة، كما أن السارد يتناوب بين عملية قص الأحداث الواقعية، وعرض الأبعاد

[1] G.Gèrard: Figures III page111.

النفسية، وتقديم أشكال متعددة من القص، منها الحوار والسرد والتأمل، وما إلى ذلك.

ويقترح جينيت لدراسة المدة أربعة مفاهيم وصيغ أساسية هي:

أ) الوقفة (Pause)[1]: تتحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة. وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة، لأنها تستند على تعطيل فاعلية الزمن السردي، من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء.

ب) المشهد (Scène): يعد المشهد مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص، فإذا كان الملخص تسريعاً للسرد، فإن المشهد هو تفصيل وإبطاءٌ له، وإن كانت العلاقة الزمنية القائمة في المشهد مساوية للقيمة الزمنية في الحكاية، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطء. خاصة إذا كان موقعاً للمفارقات الزمنية المتعددة، أو للحوار الداخلي للشخصيات؛ كما هو الشأن عند مارسيل بروست الذي يشكل المشهد عنده "بؤرة زمنية" تتداخل فيها الاستردادات والاستشرافات والترددات الوصفية وتدخلات السارد[2].

---

(1) Ibid: page 130.

(2) Ibid, p: 143.

ج) التلخيص أو الملخص أو المجمل (Sommaire)[1]: وهو أن يتم ذكر سرد عدة سنوات سابقة، في عدة فقرات أو عدة صفحات، ويتم هذا دون تفاصيل في ذكر الأحداث، أو نقل الأقوال. وهذا الشكل من العلاقات السردية قليل الحضور في النصوص السردية إجمالاً، ويمكن أن يتلاءم مع بنية الاسترجاع الزمني في بعض الحالات، وفيه يكون زمن القصة أقصر من زمن الحكاية.

د) الحذف (ellipse)[2]: إن صفة الحذف تختلف عما سبق من حديث عن الملخص أو المجمل؛ لأن الحذف الزمني يعني القفز عن مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية، فيتم الإغفال الكلي والمطلق للأحداث والأقوال خلال هذه الفترة الزمنية. ويقسم جينيت الحذف إلى ثلاثة أشكال أو مظاهر، هي:

د.1ـ الحذف الصريح (Explicite determine): وهو الحذف الذي يجد إشارات دالة عليه في ثنايا النص، كأن نقول، بعد عشر سنوات، خلال أسبوع.

د.2ـ الحذف الضمني (Implicte): وهو حذف مسكوت عنه في مستوى النص، وغير مصرح به أو بمدته، فهو حذف مغفل، نكتشفه

---

(1) Ibid, p: 129.

(2) Ibid, p: 139.

ونحس به من خلال القراءة، حيث إن المقاطع الزمنية بين التحولات السردية، أو في ملامح وصفات الشخصيات، تجعل القارئ يربط هذه الفواصل والتغيرات الزمنية ليعيد للقصة تسلسلها الزمني.

د.3ـ **الحذف الفرضي (Hypothètique)**: وهذا النوع من الحذف الذي لم يوضحه جينيت بدقة، يمكن أن نحدده من خلال غياب الإشارة الزمنية في النص من البداية، لكن يتم استحضاره عرضاً عن طريق الاسترجاع. وهذا النوع من الحذف صعب الإدراك "لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل أحياناً تستحيل موضعته في موقع ما[1]".

ومجملُ الحديث في هذا الصدد القولُ بأن الحذف على عكس الوقفة الوصفية يكون فيه زمن القصة أصغر إلى ما لانهاية بالنظر إلى زمن الحكاية.

وهذه الصيغ جميعها تتحد من خلال العلاقة بين زمن القصة (زق) وزمن الحكاية (زح)، وفق التصور الآتي الذي يتوزع بين إبطاء للسرد أو تسريع له:

ـ الوقفة: زق = زح ن = 0 إذن زق ∞ > زح

ـ المشهد: زق = زح

---

(1) Ibid: page 141.

ـ الملخص: زق < زح

ـ الحذف: زق = 0 ، زح = ن إذن زح < ∞ زق (1) [2]

IV. 3. 6 ـ التواتر (Frèquence):

يعرف جينيت التواتر السردي بأنه درجة التواتر والتكرار القائمة بين الحكاية والقصة، ويشير إلى أن هذا العنصر الزمني بقي مجالاً مهملاً من طرف النقاد ومنظري الرواية. وتبرز قيمة التواتر من خلال تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص، وإن كنا قد لاحظنا ذلك سابقاً في مبحثي الاستباق والاستشراف، فإن درجة التواتر يمكن أن تتمظهر وفق أشكال هي أربعة متفرعة عن صيغتين أساسيتين، هما السرد المفرد والسرد التكراري:

ـ **السرد المفرد أو التفردي (Singulatif)** هو: أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، حيث أن ما حدث في الحكاية يعاد سرده في القصة ح1/ ق1. وقد يكون التكرار المفرد في صفة متعددة؛ كأن يروى عدة مرات ما حدث عدة مرات، وصيغته ح ن/ ق ن.

---

(1) Ibid: page 145-147.

(2) خطاب الحكاية ص 83: جيرار جينيت

ـ السرد التكراري (iterative) فيكون على مظهرين:

أ ـ أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، ح1/ ق ن. أي أن ما وقع مرة واحدة في الحكاية، يعاد تكراره في مستوى القصة.

ب ـ أن يروى مرة ما حدث عدة مرات، ح ن/ ق 1. بمعنى أن الأحداث التي تكررت في مستوى الحكاية، تسرد مرة واحدة في القصة[1].

وهذه الصيغ الترددية للزمن السردي ذات بعد تكراري غايتها التأكيد أو الوصف، أو الاختصار. ويضيف جينيت إلى التقسيم الزمني السابق إشارة إلى المظاهر الزمنية التي يشتمل عليها السرد، هي التحديد والتخصيص والاستغراق الزمني. فمن خلال المثال الآتي: "أيام الأحد من صيف عام 1980"، فعناصر هذه السلسلة الزمنية تتوزع بصفات تجعل "أيام الأحد" تحديداً زمنياً (Dètermination)، وعبارة "من صيف عام 1980" تخصيصاً (Spècification)، لأنها متصلة بمرحلة من فصول السنة. وهناك صفة أخرى هي الاستغراق، وتتصل بمدة الحدث. فقد يكون الاستغراق لمدة يوم وهي 24 ساعة، وقد تتقلص إلى ساعات النهار فقط[2].

---

(1) Ibid: page 145-147.

(2) Ibid: page 157.

ويمكننا أن ندرج في سياق البحث في التواتر التفاعلات الزمنية الممكنة؛ كالزمن الداخلي والخارجي (Diachronie interne et externe) ، المتعلقة بكل صيغ القبل والبعد، والتي تعبر عنها ظروف الزمان (أحياناً، غالباً، تارة، آو، مرات.. بعد نصف ساعة، ثم شيئاً فشيئاً..). كما يمكن للترددات أن تكون ذات بعد وظيفي في سيرورة السرد، يتحدد من خلال التناوب (Alternance)، والانتقال الزمني (Transition)[1].

IV. 3. 7ـ الصيغة Mode

إن مقولة الصيغة تحدد في مستوى العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، وذلك من موقع كمية الإخبار المنقولة وفق رؤية معينة، وضمن أشكال مختلفة تتعلق بالسارد أو الراوي وما يرويه، وكيفية روايته. ويعد الموقف الذي يتخذه السارد من الأحداث، من حيث قربه أو بعده عنها، وكذلك الموقع الذي يتخذه للتعامل مع الأحداث والشخصيات، الشكلين الأساسيين لتنظيم الخبر السردي، ويعرفان على التوالي بالمسافة (Distance)، والمنظور (Perspective)[2]. وإذا حاولنا فهم خصوصية كل منهما نجد أن ذلك يتوضح كما يلي:

---

(1) Ibid: p170.

(2) Ibid: p184.

أ) المسافة (Distance):

ميز أفلاطون ـ كما أسلفنا في حديثنا عن الحكاية التامة والمحاكاة ـ بين راوٍ يسرد الأحداث مباشرة بنفسه، وآخر يقدمها عن طريق الشخصيات[1]. وميزت الدراسات الإنجلو ـ ساكسونية مع هنري جيمس بين صفتين هما العرض (Shwing) والسرد أو القول (Telling)، ومناقشة لهذه التصورات السابقة يميز جينيت بين مظهرين للسرد هما: "سرد الأفعال"، و"سرد الأقوال".

ـ فسرد الأفعال أو الأحداث (Rècit dèvènements) تتظافر عناصر السارد مع طريقة سرده، وفق علاقة كمية بين المشهد الحدثي الفعلي، والخطاب المعبر عنه، بما تحدده سرعة النص السردي. وهو ما يجعل المقام السردي أو الصيغة مرتبطة بقضايا بعيدة عنها؛ إن سرد الأفعال يمثل مستوى تحدده مسافة الراوي، مما يعرضه من أحداث في النص.

ـ أما سرد الأقوال (Rècit de partes)[2] في هذا المستوى من العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، فيبدو المظهر الأساسي لكل فعل سردي هو التعامل مع أقوال وخطابات الشخصيات، وهذه الخطابات،

---

(1) Gèrard. Genette: Frontières du rècit page 50 – 56.

(2) Gèrard Genette: Discours du Rècit page 189.

أو كلام الشخصيات يتم التعامل معه من قبل السارد، بحسب مسافته من هـذه الشخصيات أو تلـك. ولـذلك فـإن نقلـه للأقـوال محكوم بصيغة تقـديمها للمتلقـي، سـواء عـبر كـلام الشخـصية المباشـر، أم من خلال تخطـيب أقـوال الشخـصيات ضمن كلام السارد. ويميز جينيت في هذا المجال ثلاث حالات هي:

أ. 1ـ الخطاب المسرود أو المروي (Discours Narrativisè ou racontè) وهـو خطـاب يقـوله الـسارد، وينقل فيه كلام الشخصية ويحلله.

أ.2ـ الخطـاب المحـول بأسـلوب غـير مباشـر (Discours transpose au style indirecte) وفـيه لا يكتفـي الـسارد بـنقل خطـاب الشخـصيات وأقـوالها، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، ومن ثم فتتخذ تلوينات خطابه. وهذا الشكل يختلف عن الأسلوب غير المباشـر الحـر، الـذي يـتداخل فـيه خطـاب الشخـصية المـصرح بـه أو الداخلي مع خطاب السارد.

أ.3 ـ الخطـاب المنقول (Discours rapportè): ويتميـز بـأن السارد يفسح المجال لأقوال الشخصية بالبروز بكل خصائصه الأسلوبية والدلالية، فيتخذ طابعاً ممسوحاً يتسم بالمباشرة في الظهور.

ويرى جينيت أن الصيغة الأخيرة قد ميزت الرواية الحديثة، فدفعت هـذا النوع من المحاكاة إلى منتهاه، وحاصرت مواقع المقام السردي أو

السارد، ليتحول إلى مجرد ناقل للأقوال[1].

IV. 3. 8ـ المنظور:

يتعلق المنظور في ما اصطلح على تسميته بوجهة النظر، ويؤكد جينيت أن كل الدراسات التي تناولت هذا الموضوع وقعت في اضطراب وخلط كبيرين، وهو يقترح لذلك التمييز بين الصيغة والصوت. أي بين "من يرى" و"من يتكلم" (Qui voit et qui Parle)، وبعدما يعرض مجمل التصورات السابقة التي تناولت المنظور منذ سنة 1943 على يد كلينين بروكس وروبرتن بن وارين مرورا بـ شتانزل 1955، وصولاً إلى تورمان فريدمان وواين بوث 1961، وأخيراً تصنيفات تودوروف حول الحالات الثلاثِ لعلاقة الراوي بالشخصية[2]، بعد كل هذا يقترح جينيت مصطلح "التبئير" (Focalisation) الذي يتحاشى فيه التركيز على الجانب البصري الذي اعتمده سابقوه عندما اقترحوا مصطلحات بديلة مثل المنظور والرؤية. ويستلهم مصطلح البؤرة السردية من كلينث بروكس ووارين. وانطلاقاً من هذا يميز جينيت بين ثلاث حالات من التبئير هي:

---

(1) Ibid page 193.

(2) Ibid, p:203.

ـ **التبئير صفر (Focalisation Zèro)**: هو التبئير الذي يشمل مجمل الكتابة الكلاسيكية ويهيمن فيه الراوي العليم (Narrateur omniscient).

ـ **التبـئير الداخلـي (Focalisation Interne)**: وهو تبئير تتضح فيه وجهات نظر الشخصيات إزاء موقف واحد، كما أن السارد لا يصف الشخصية البؤرية ولا يشير إليها من الخارج.

ـ **التبـئير الخارجي (Focalisation Externe)**: وهو تبئير يقوم به شاهد خارج عن الأحداث[1].

وهكـذا نـصل إلى التقسيم الثلاثـي الشبيه لما قدمه تودوروف كما رأينا سـابقاً، إلا أن مـا يميـز جينيت هو الحيوية التي تختص بها هذه التبئيرات، من حيث إنها لا تختص بالنص، بمعنى أن التبئير الداخلي قد يكـون في مقطـع يلـيه تبئير خارجي والعكس بالعكس. كما أن جينيت يقدم في سياق حديثه عن التبئير ما يسميه التعددية الصيغية التي يمكن أن تـتقاطع أو تـتـناوب داخـل الـسرد. وهـذا التعدد يتيح للقارئ حرية الحركة، كما يمكنه من التفاعل المتنوع مع الأبعاد الخارجية والداخلية، سواء بالنسبة إلى الشخصيات أم إلى السارد.

---

(1) Ibid: page 206.

IV. 3. 9ـ الصوت السردي (Voix Narrative):

يكمل جينيت القسم الثاني من مقولته المتعلقه بـ 'من يرى؟' و"من يتكلم؟"، بطرح إجراء منهجي يخص المقام السردي أو الهيئة السردية (Instance Narrative) التي يمثلها شخص السارد؛ وبحثنا هنا يتجاوز السارد المحدد بوجهة النظر، لأن الوضعية السردية هي شيء آخر، هي مجموع معقد يتجاوز التحليل والوصف، إنه يكمن في العلاقة الوطيدة التي تربط الفعل السردي بعناصره المتعارضة، والمتفاعلة المحددة في الزمان والمكان، وعلاقته بأوضاع سردية أخرى، متضمنة داخل القصة نفسها، ويتصل المقام السردي ببعد زمني يحدد موقعه من القصة. وهكذا نجد أن السرد من منظور زمني، يكون في الأغلب فعلاً لاحقاً لما يقوم به المقام السردي. غير أن هناك علاقات أخرى يكون فيها المقام لاحقاً، أو متواقتاً، أو متعدداً. ويميز جينيت في هذا الصدد أربع حالات مبنية على أساس العلاقة بين المقام السردي والزمن، هي:

ـ **السرد اللاحق على الحدث (Ultèrieure):** ومثله الرواية الكلاسيكية التي يقع زمنها في صيغة الماضي.

ـ **السرد السابق (antèrieure):** ومثله الرواية المبنية على التنبؤ وزمنها المستقبل.

ـ **السرد المتواقت (Simultanèe):** ومثله الرواية المبنية على

الزمن المضارع، كما في حالات البث المباشر عبر الراديو أو التلفزيون.

ـ **السرد المتعدد المقامات (Complexe)**[1]: ومثله الرواية الرسائلية، حيث يتم الجمع بين القص والحوار الداخلي والتذكر والرؤية الحاضرة والمستقبلية.

كما يتضمن الصوت السردي، بالإضافة إلى المقام السردي والزمن، عنصراً آخر هو الشخص المتكلم في القصة، وعلاقته بهذه القصة، وهذا ليس من منظور الرؤية أو المسافة، بل من خلال وضع السارد داخل القصة أو خارجها، ومن خلال مستواه السردي أيضاً، ويحدد جينيت أربع حالات لنظام السارد، هي:

أ ـ سارد خارج القصة (غيري القصة): ونموذجه هوميروس، فهو سارد من الدرجة الأولى، يروى قصة هو خارج عنها ـ وظيفة توجيه.

ب ـ سارد خارج القصة (مثلي القصة): ونموذجه سارد من الدرجة الأولى، يروي قصته الخاصة الذاتية ـ وظيفة الشرح.

ج ـ سارد داخل القصة (غيري القصة): ونموذجه شهرزاد ساردة من الدرجة الثانية، تروي قصصاً هي غائبة عنها عموماً ـ وظيفة شعرية.

---

(1) Gèrard Genette: Figures III page 229.

د ـ سارد داخل القصة (مثلي القصة): ونموذجه عوليس في إلياذة هوميروس، حيث إن سارداً من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة[1] ـ وظيفة توثيقية.

كما يشير جينيت إلى عنصر آخر في مستوى الصوت السردي، هو شكل البطل السارد، الذي تتميز به النصوص السردية ذات الخصوصية السيرية. بالإضافة إلى عنصر أخير يتشكل منه الصوت السردي هو المسرود له (La narrataire)، وقد يكون هذا العنصر إما داخلياً في الحكاية أو خارجاً عنها، وفي هذه الحال قد يلتبس مع القارئ الضمني[2]. ولعل هذا الاهتمام بالقارئ لم تتم الإشارة إليه بصورة كافية في البحث المنهجي الدقيق الذي صاغه جينيت للوضعيات السردية المختلفة، إلا أنه سعى إلى تصحيح ذلك لاحقاً.

وإذا كنا قد أطلنا في تقديم مقترحات جيرار جينيت في مقاربة النص السردي، فلأن ذلك يعود بالتأكيد بالفائدة على المستوى الثاني من هذا الباب، المتعلق بتلقي النقد البنيوي للنص السردي في الفضاء الثقافي العربي، والذي لا تخلو أي دراسة فيه من الملاحظات والتحديدات المنهجية للناقد والباحث جيرار جينيت.

---

(1) جيرار جينيت خطاب الحكاية ص 258 وانظر أيضاً، السيد إبراهيم: نظرية الرواية ص 153.

(2) Gèrard Genette: Figures III page 266.

وتأتـي أهمـية مقترحـات هـذا الـناقد في كـونها تلبي الحاجة إلى نظرية منهجية للرواية، تتناول المصطلحات الأساسية، مثل وجهة النظر، والـراوي العليم، والسرد بضمير الغائب. وفكرة وجهة النظر وتحويلها إلى مفهـوم البَوْأرة الذي يفرق بين الراوي والرائي، وبين البؤرة والقص، يعـد أحـد الإنجازات الكبرى التي قام بها على صعيد مراجعة موضوع وجهة النظر[1].

ويعـد هـذا الجهد المعرفي التنظيري والمنهجي والإجرائي الذي قدمه جينـيت، حلقـة ضـمن سلسلة المسار البنيوي لمقاربة النص السردي. وهذا الجهـد الذي عرفه النقد الجديد في فرنسا، استكمل فصوله مع القراءة التي قـدمها كلـود بـريمون في كـتابه 'منطق السرد' (Logique du Rècit) كما سيتضح لنا فيما يلي.

V ـ منطق السرد: كلود بريمون Claude Brèmond

إن إدراجـنا لأطـروحات بـريمون ضـمن مبحثنا عن النقد الجديد في مجـال الدراسـة السردية، إنما يأتي من الأهمية التي اكتسبها، ومن المجهود الـذي أسـهم مـن خلالـه في إعـادة صـياغة مقولات فلاديمير بروب، التي ضمنها كتابه 'مرفولوجيا الحكاية' (Morphologie du conte). وهذا في سـياق الكـشف عـن بنى مجردة يمكن الاستفادة منها في دراسة الأنواع

---

[1] السيد إبراهيم: نظرية الرواية ص 171.

السردية المختلفة، وكل أشكال الحكي. وقد كان بريمون من بين النقاد الأوائل الذين تناولوا المبحث السردي، وتأملوا في حدوده وممكناته.

غير أن المنطلق الأساسي الذي شيد عليه بريمون خلاصات أبحاثه حول السرد، هو الانطلاق في قراءة نقدية لما قدمه بروب من بنيات وعلاقات وظيفية تحكم القصة، ليصل فيما بعد إلى تقديم مجموعة من الاقتراحات البديلة. في سياق انسجام تام مع أطروحات كُتّابِ النقد الجديد، في سعيهم لإقامة بنيات مجردة وثابتة لمقاربة النصوص السردية. ولذا نجد ضمن كتابه "منطق السرد" (Logique du recit)، الصادر سنة 1973، جملة من المقالات التي يناقش فيها، من منظور داعم، كتب كل من بروب وغريماس وتودوروف. ومن منطلق الوعي بضرورة تجاوز الفراغات والنقائص المعتمدة في المنهج.

غير أن مناقشته الأساسية تمحورت حول مقترحات بروب في كتابه "مورفولوجيا الحكاية" كما أشرنا سابقاً، وخاصة بما أوضحه في فصل المادة والمنهج (Mèthode et Matière)، حين حدد أربع خصائص أساسية للحكاية، هي:

أ ـــ إن العناصر الثابتة والدائمة في الحكاية هي وظائف الشخصيات، مهما كانت طبيعة هذه الشخصيات، ومهما كانت الطريقة التي تؤدي بها الوظائف.

ب ـ إن عدد الوظائف في كل حكاية عجيبة محدود.

ج ـ إن تتابع الوظائف متماثل في كل الحكاية.

د ـ كل الحكايات العجيبة تتأسس وفق بنية واحدة، أو صنف تحكمه بنية واحدة[1].

ومن خلال مناقشتِهِ الفرضيات الأربع، يجد أن المبدأ الأساسي الذي يتحكم في الوظائف هو مبدأ السببية ونظام التتابع الكرونولوجي. وهذا المتوالية، حسب بريمون، لا يمكن أن تستجيب لكل الحالات السردية الممكنة. كما أن الخطية المعتمدة في سرد الوظائف، تقلل من إمكانية التنويع السردي، وفتح آفاقه على وضعيات لا تنطلق بالضرورة في سرد حكاية واحدة، بل في حكايات داخل الحكاية الواحدة. وحالة شخصيتين بطلتين على سبيل المثال، لا يمكن أن تستجيب لمحددات بروب في فرضيته الثالثة[2].

كما أن بنية الحكاية يمكن أن تتعدد، ولكن وفق صيغتين أساسيتين: فإما أن تكون العلاقة بين الوظائف وفق منطق فعلي سببي؛ وإما أن تكون تبعاً لافتراضات عملية أو مقتضيات ثقافية. وعوض أن نضيق مجال البنية في سلسلة خطية محدودة، فإنه يجب إعطاء حرية

---

(1) Vladimir Propp: Morphologie du Conte. Editions Seuil. P 33.

(2) Claude Bremond: Logique du rècit editions du seuil, Paris 1973. page 22. 27.

وحـركية أكـبر للوظائف، حتى تكون منفصلة، ولكن في إطار علاقات عامـة تنـشأ بـين المقاطع السردية الأساسية، وهذا لا يتم إلا عبر إعطاء حـرية للـسارد لخلـق الـنظام السيميائي الـذي يمكـنه مـن التحكم في رسالته[1].

ومـن هنا فإنه بدلاً من أن يتم وضع الوظائف الواحدة تلو الأخرى كمـا فعـل بـروب، فإن بريمون يقترح تراكبها في منطق تتحرك فيه في الـوقت نفـسه، وتكـون مـثلما تعـزف مجموعةٍ من الآلات نوتة واحدة. حـيث تتـشابه البنـية وتخـتلف المكـونات، ومـن هـذا المـنطلق تكـون الوظائـف متـصلة بمتتالية سردية أساسية، وهذه المتتالية الأساسية تمر بثلاث مراحل ينتج عنها أفق محدد، وهذه المراحل هي[2]:

- وضعية "فتح" لإمكانية وقوع حادثة أو سلوك.
- وضعية الانتقال للفعل المبرمج في وضعية الافتتاح.
- وضـعية نتـيجةِ الفعـل الـتي تحـتم وتعلق المسار على النجاح أو الفشل. ويعبر عن هذه الوضعيات كما يأتي:

---

(1) Ibid. P: 30.

(2) Claude Bremond: La Logique des possibles Narratifs. Communication n 08 page 66 وانظر أيضا Claude Bremond: Logique du rècit 32.

وضعية افتتاح لإمكانية ـ تحقق الإنجاز الفعلي ـ نجاح

ـ عدم تحقق الإنجاز الفعلي ـ فشل

وعبر هذه المنهجية ذات الثلاث مراحل، يؤكد بريمون أن آفاق كل وضعية تتلخص في إمكانيتين اثنتين، هما على التوالي:

ـ الإمكان أو عدم الإمكان بالنسبة إلى الأولى.

ـ القيام بالفعل المنجز أو عدمه والبقاء بالتالي في مستوى التصور والتخييل والحلم بالنسبة إلى الثانية.

ـ أما الوضعية الثالثة والأخيرة فتمثل النجاح أو الفشل.

غير أنه من المفيد التأكيد على أنه، بعكس بروب، فإن هذه الوضعيات السردية المنتظمة وفق ثلاثية المقطع السردي، لا يشترط أن تتصل بما سبقها أو بما سيلحق بها، وفق علاقة سببية أو منطقية. وتبقى هنا الحرية مطلقة للراوي في ترتيبها وتقديمها للمتلقي.

ويقترح بريمون، لدراسة نقاط انطلاق الشبكة السردية (Réseau Narratif) السابقة، مفهوماً هو الحلقة السردية (Cercle Narratif)، يرى من خلاله أن القصة هي متتالية من الأحداث مطبوعة بقيمة إنسانية حول حادثة واحدة؛ وهذا يعني أن الأحداث مرتبطة بقيم مثل: الوصف، الأسلوب البلاغي، الحدس والتوقع.

والحلقة السردية تتضمن مسارين هما: التحسين (Admiration)، والانحطاط أو التدهور (Dégradation)[1]. وهذان المساران الأساسيان ينبيان على ثنائية الفعل وعدم الفعل، النجاح أو الإخفاق؛ فمسار التحسين في المتتالية السردية الأساسية، يمكنه أن يحدث أو لا يحدث، كما أن نتيجة المسار قد تتحقق أو لا تتحقق، والشيء نفسه قائمٌ بالنسبة إلى مسار التدهور.

ومن خلال هذه السيرورة يتولد النظام الدلالي للعالم السردي، وتتعدد أشكال المسارات السردية، من خلال الوظائف ومراحلها. وهو ما يجعل الحكاية ليست مجرد متتالية وقائعية خطية بسيطة، بل مجموعة علاقات احتمالية مجردة، تتحدد من خلال الوظائف التي يؤديها الفاعل حسب موقعه من مسار الحبكة القصصية؛ فإما أن يكون في مسار التحسين أو أن يصيبه التدهور والإساءة. فكل وظيفة تفتح أفقاً جديداً خاضعاً للممكن والمحتمل.

والفاعل السردي أو الشخصية في منطق السرد عند بريمون يتخذ وضعيتين احتماليتين حسب طبيعة علاقته مع الفعل، هما:

ـ المريض المنفعل (Le patient): وهو الذي يتلقى فعل التحويل، مهما كان نوعه وقيمته إيجابياً أو سلبياً.

---

(1) Claude Bremond: logique des possibles narratifs page 68.

ـ الفاعل (Agent): القائم والمبادر بالمسار التحويلي[1].

وتتبادل الشخصيات هذه الأدوار السردية خلال القصة؛ فالمنفعل هو فاعل إذا ما وقع تحت تأثير عوامل نفسية مثلاً، تؤدي به للقيام بفعل؛ والفاعل منفعل (patient) لأنه بفعله سيتأثر من خلال تغيير وضعيته. والأشكال الثلاثة للمنفعل هي: المؤثر فيه (L,influence)، المستفيد (le bénéficiaire)، الضحية (La victime).

أما الفاعلون في صلتهم بالمنفعل فتحد بـ:

المؤثر (L,influenceur)، المحسن (L,améliorateur)،

المهدم (Le dégradateur)، المحامي (Le protectcur)،

الحامي (Le protecteur)، المحبط (Le frustrateur).

وبالتالي تتحدد الأدوار السردية من خلال:

ـ المنفعل (patient)

ـ الفاعل (Agent)

ـ المؤثر أو المحرض (L,influenceur)

ـ المحسن والحامي (l,améliorateur et le proteceur)

ـ المهدم والمحرض (Le dégradateur et le frustrateur)[2].

---

[1] Logique du récit 134.

[2] I bid, pp: 139- 282.

وتتوزع هذه الأدوار السردية عبر مختلف المقاطع السردية والوظائف، وفق قاعدة ثلاثية هي: الفاعل ـ المسار ـ المنفعل.

ويتم تحليل النص الحكائي أو السردي، عبر إغفال كل عنصر لا يمت بصلة إلى الحدث أو الواقعة؛ فكل ما يتضمنه السرد من وصف، وصياغات بلاغية، وتأملات فلسفية، وتداخلات غير سردية (enclaves non narratives)، تشوش على المحلل عند مقاربته الحكاية ومحاولة بناء رموزها. كما أن الأحداث بحد ذاتها يجب التعامل معها من منطق وظيفتها ودورها في بنية السرد، أما إذا كانت لا تسهم في تحديد ملامح هذه البنية فيجب إهمالها[1].

وما يمكننا أن نسجله بخصوص مقترحات بريمون السردية، هو أنها شكلت تنويعاً للبحث في الحكاية أو القصة من منطلق محدد، يتمثل هذا المفهوم في الوظائف السردية التي عمل على تحريرها من صرامة التصنيف البروبي، وفتح أمامها إمكانية الخروج بأنساق متعددة تتيح للكاتب أو السارد الاختيار ضمن نظامها القواعدي المتسم بالتوالد والانشطار اللانهائي، إلى حالات يتطلبها الوضع السردي على سعته. كما أن بريمون، من خلال نقده لـ بروب، فسح المجال أمام قيام منطلق جديد لدراسة الحكاية وفق قواعد مجردة، يدعوها النحوَ الأساسيَّ

---

[1] I did, p: 323.

للسرد. وهو ما سبق أن تحدث عنه تودوروف. وإن كنا نرى أن مَنْ واكب مسار بريمون هو الباحث في السيميائية الدلالية، الناقد الجيرداس جوليان غريماس، الذي اتخذ مساراً شبيها بمسار بريمون؛ من حيث دراسة العلاقات الوظائفية للسرد، من خلال مجموعة من المقترحات المتصلة بالنحو السردي، والمتأثرة بالمفاهيم اللسانية والبنائية التي شكلت في مجموعها قيماً بارزة في معالجة القصة من منظور النقد الجديد.

الفصل الثاني

النقد النفسي

مقولات الخطاب النقدي النفسي

ا ـ المنظور الفرويدي التحليلي:

خضعت علاقة التحليل النفسي بالنقد الأدبي لتقلبات كثيرة في إطار الممارسة النقدية خلال القرن الماضي، وانتقل الاهتمام النقدي بالمجال النفسي من البحث في نفسية المؤلف إلى الشخصية في العمل الأدبي، ومن ثم إلى نفسية القارئ، منها إلى العلاقات بين المؤلف والقارئ والنص واللغة[1]. لقد بدأ التحليل النفسي (psychanalyse)، يشتغل بوصفه علاجاً يسعى إلى الكشف عن الجوهر المكبوت عن طريق اللغة من خلال الحوار بين المريض والمحلل، غير أنه انتقل إلى

---

[1] آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ص 208.

مجال الإبداع في محاولة للإمساك بمحورين مهتمين هما: مبدأ اللذة ومبدأ الواقع.

وينتقل المريض من أحدهما إلى الآخر؛ فمبدأ اللذة ينحو نحو الخيالي في انفصال عن الواقع المجافي والمانع لتحقق اللذة، فعالم الإبداع منقطع عن الحياة اليومية، وبالتالي فهو مجال لتحقق الرغبة، يمكننا سبره لمعرفة نزوعات الذات الإنسانية المبدعة[1]. واستطاع سيجموند فرويد (S. Freud 1859 -1936) أن يصف الجهاز النفسي، حيث قسمه إلى الثالوث الفعال وهو:

1 ــ الشعور أو الوعي:ويضم وظيفة الإدراك للجهاز الحسي، وجميع التصورات والمشاعر التي يعيها المرء في وقتها.

2 ــ ما قبل الشعور أو ما قبل الوعي: ويضم جميع التصورات والمواقف التي لم يتم الوعي بها في وقتها، لكنها قابلة أن توعى في أي وقت.

3 ــ ما بعد الشعور أو العقل الباطن: وهي الإضافة الجديدة التي تميز بها فرويد. ويتميز العقل الباطن بأن مضامينه لا يمكن أن تصبح واعية، لأن رقابة ما قبل الوعي تمنع عنها الوعي، وهذه الرقابة تضم

---

(1) سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، ط2 القاهرة 1967، ص 11.

نواهـي مأخوذة من العالم الخارجي، كما تضم مجالات أصبحت بذاتها لا شعورية ولا واعية[1].

وفي سنة 1923 قسم الجهاز إلى: الـ أنا le, Moi والـ أنا الأعلى le, Surmoi والــ هـو le, Ca، ويـرى فـرويد أن الفـنان كالعـصابي ينسحب من واقع لا يرضاهُ إلى دنيا الخيال[2].

وقد ظهر مفهوم التصعيد عند فرويد نتيجة للدراسات التي أجراها علـى الـشعراء والفـنانين، وحـدده بوصـفه القـدرة علـى تـبديل الهـدف الجنـسي الأساسي بهـدف آخر غير جنسي "والأعمال الفنية هي إشباع خيالـي لـرغبات لا شعورية شأنها شأن الأحلام، وهي مثلها محاولات توفـيق، حـيث إنهـا بـدورها تجتهد كي تتفادى أي صراع مكشوف مع قوى الكبت"[3].

إن الخاصـية الجوهـرية الـتي تـربط بـين الحلـم والإبداع هي ذلك الـسعي المتواصـل مـن الأنـا للوصـول إلى الإشباع عبر هـاتين الآليتين، بهـدف إحـداث تـسوية وحـل توفيقـي، فيتشكل الحلم بصورة تعبر عن تلبـية لـرغبات مكبوتة، هذه الرغبات تتسم بالذاتية والنرجسية، ولذلك

---

(1) فـيلهلم رايـش: المادية الجدلية والتحليل النفسي، تـرجمة بوعلي ياسين، دار الحداثة، ط2 بيروت 1982 ص 28.

(2) سامي الدروبي: علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة 1971، ص 238.

(3) سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ص 73.

يكون الحلم هو المجال الذي يضمن لها التستر وعدم الكشف. أما الإبداع فإنه يسعى لإحداث التوازن عبر اتكائه على القيم والسلوكات الاجتماعية، ويستثمر تعاطف الآخرين الذين يجدون في الأفكار والمبادئ والقيم المطروحة في النصوص الإبداعية والأعمال الفنية مجالاً للتشارك بين المتلقين؛ حيث تحدث لديهم تنفيساً وتحقيقاً لرغبات وتبديداً لإخفاقات معينة.

فالعلاقة بين الأحلام والإبداع وثيقة من حيث كون الإبداعات المختلفة كالشعر والقصة وألوان الفن التشكيلي هي تلبيات خيالية لرغبات لا واعية[1]. من هذا المنطلق أسس فرويد لكل التحليلات التي أقامها للأعمال الفنية التي تناولها بالدراسة، أو الآراء والنظريات التي هذبها في مرحلة متقدمة من تطويره لمنهج التحليل النفسي. حيث صار يؤكد "أن الشعراء والروائيين هم من أثمن وأعز حلفاء المحللين النفسانيين لأنهم يعلمون ما بين السماء والأرض أشياء لم نتمكن بعد من الحلم بها بحكمتنا المدرسية، إنهم أساتذتنا في معرفة النفس البشرية"[2].

---

(1) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، ط2 القاهرة 1969، ص 291.

(2) Sigmund Freud: Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen. Gallimard 1973. page 127.

يرى ستانلي هايمن في كتابه "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة"، أن فرويد تعامل مع النصوص الأدبية بمنظورين مختلفين: هما الباتوغرافيا والنقد الأدبي المتصل بالتحليل النفسي[1]؛ فالباتوغرافيا متصلة بالعمل التحليلي النفسي الإكلينيكي، حيث يتم عبرها دراسة المؤلف من منطلق أنه مريض عصابي ونفسي، يتم التعامل مع آثاره الفنية بوصفها دليلاً هادياً أثناء الدراسة التي تتخذ طابع التحليل السريري، فينظر إلى الإنتاج الفني والأدبي على أنه مشكلة أو حاله مرضية تتطلب حلاً، وأن الكاتب يسعى للتخفي وراء الرموز والأخيلة التي يحاول من خلالها أن يستبدل بالواقع الخيال[2].

أما النقد التحليلي فهو الذي يتعامل مع النصوص الأدبية من منطلق منهجي، ويوظف مراحل وآليات التحليل الإكلينيكي بمثابة مفاتيح للتأويل والحكم، وينطلق هذا التمييز من التصور الذي يستند إليه فرويد في تحديده لشكلين من أشكال تمثل الصور في الذهن هما: الوهم والحلم.

---

(1) ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد نجم، دار الثقافة بيروت 1958، ص 262.

(2) محمود السمرة: في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ط1 بيروت 1974، ص 84. س

فالحلم هو مستوى تأويلي للواقع، أما الوهم فهو استجابة لما لا وجود له. وبذلك تصبح عملية الإدراك الفنية مسترسلة بما يتلاءم والعمليات اللاواعية التي ينشطها الخيال الذي هو جزء من الموضوع المدرك في الفن، ومنه يصبح الفنان حالماً وحلمه محدد بموضوعه الواقعي، إنه حلم يقظة موجه وخيال متحكم فيه من طرف الفنان. أما المستوى الآخر الذي يجسده الوهم فهو حضور عصابي يناقض الوعي بحدود الخيال فلا يدركه على أنه كذلك بل يقع في قبضة الخيال الواهم، ومن هنا يمكن إقامة التمييز بين المظهرين" فالشاعر سيد خياله في حين أن علامة المعصوب كونه واقعاً في قبضة خياله"[1].

ويوضح فرويد هذه الرؤية في كتابه "تفسير الأحلام"، حين يجعل الفنان مريضاً عصابياً يعمد إلى الانسحاب من واقعه الذي لا يوفر له الانسجام والرضا، ليعيش في عوالم الخيال، غير أنه تحدوه الرغبة الدائمة والملحة للرجوع إلى الواقع والانقطاع عن خيالاته المجنحة، على عكس المريض النفسي الذي يبقى دائم الانقطاع عن واقعه[2].

وينطلق فرويد من هذه الفرضية في تحليله للنصوص الأدبية والأعمال الفنية التي تناولها بشكل مطول نوعاً ما، وهي مقالته عن

---

(1) حسام الخطيب: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، منشورات جامعة دمشق، ط7، دمشق 1997، ص 387.

(2) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، ط2، القاهرة 1969 ص 299.

ليوناردو دافنشي "دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية"، ودراسته عن دوستويفسكي وجريمة قتل الأب، وكذلك دراسته لقصة "غراديفا" للكاتب الدانماركي جنسن، دون أن ننسى أحكامه التي أصدرها بشأن مسرحية "هاملت" لـ شكسبير، والتي شكك في نسبتها للكاتب انطلاقاً من النتائج الإكلينيكية للدراسة.

ويضيف فرويد في الفصل السادس من كتابه "حياتي والتحليل النفسي" إشارة أخرى تقلل من التطرف في التعامل مع النصوص الإبداعية بعدها مجرد جملة مكبوتات، فيعيد التأكيد على أن النص الإبداعي والأعمال الفنية عموماً هي إشباع لرغبات لا شعورية شأنها في ذلك شأن الأحلام، تخضع للمنطق نفسه الذي يحكمها من حيث تفادي الصراع المباشر مع قوى الكبت، غير أنها تختلف عنها من حيث الوظيفة، فإذا كان الحلم فردياً حميماً أو "لا اجتماعياً"، بحسب تعبير فرويد، فإن الإبداع يسعى إلى العكس من ذلك، فغايته تشاركية تسعى لاستثارة نفس التنفيسات اللاشعورية عند المتلقين؛ "إن ما يفعله التحليل النفسي هو أن يأخذ العلاقات المتبادلة بين ما تأثر الفنان به في حياته، وخبراته العارضة، ومنتجاته، ويستخلص منها نفسيته وما يعتمل فيها من دوافع، أي ذلك الجزء من نفسه الذي يشارك فيه الناس جميعاً"[1].

---

[1] سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ص 76.

لقد حلل فرويد الشخصية البطلة واعتنى بها في مسرحية 'هاملت" لـ شكسبير، ففسر أسباب تردد "هاملت" في الانتقام لأبيه بأنه "يستطيع أن يأتي كل شيء إلا أن يثأر من الرجل الذي أزاح واحتل مكانته عند أمه، الرجل الذي يريه ـ إذن ـ رغباته الطفلية وقد تحققت"[1].

أما دراسته التحليلية لقصة 'غراديفا' Gradiva للقاص الدانماركي جنسن Jensen (1873 ـ 1950)، فتبحث عن مواقع 'الهذيان والأحلام'، على اعتبار أن الأحلام والرغبات اللاشعورية تتقاطع في مجال الإبداع لتنتج الحل التوفيقي الذي يؤدي إلى التسوية النفسية، وبالتالي يحدث لدى المبدع التوازن والانسجام. فـ غراديفا منحوتة تمثل فتاة ذات مشية رشيقة زارت في الحلم البطل "نوربرت هانولد' الباحث الأركيولوجي وكان ولعه بشكلها وبلباسها كبيراً. وبنظرة الفنان الحالمة يطلق عليها اسم "غراديفا" أي "التي تتقدم celle qui avance ويبدأ في تخيل انتمائها العائلي ومكان إقامتها وسيرورة حياتها، إلى أن تنهي حياتها تحت الأنقاض من جراء ثورة بركان pompei.

ويفسر فرويد القصة من خلال آلية عمل الحلم ليؤكد بأن الحلم يمثل تحقيق الرغبات. ومن خلال التحليل يوضح شخصية البطل وتصرفاته ويعلل دوافعه في تسلسل السرد، ويفحص بعمق مسيرة البطل

---

[1] سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ص 280 ـ 281.

النفسية. وهو دائم المقارنة بينه وبين المرضى النفسيين، حتى إن عمله يوحي بالمعالجة السريرية[1]. غير أنه على الرغم من ذلك فإن دراسة فرويد لقصة "غراديفا" تختلف بشكل جوهري عما نلمسه في دراساته الأخرى، ويتأسس هذا التميز في كون فرويد لم يسع في دراسته لرواية جنسن إلى إسقاطات خارجية، بل قام بتحليل الشخصية الروائية في ذاتها، دون إقحام لشخصية المؤلف.

فعملية التحليل النفسي تصبح منكبة على البحث في بنية النص ومكوناته الداخلية، مما يجعل من الدراسة محايثة لعالم النص. ولعل هذا المنحى هو الذي يجعلنا نقر بأن تحليل رواية "غراديفا" يمثل نقلة نوعية في مجال الدراسة النفسية عند فرويد، رغم كونها تتصف بالطابع السريري، إلا أنها حصرت ذلك في التركيز على الشخصية الروائية المتخيلة بصورة أساسية، دون الإشارة للمؤلف أو حياته النفسية. وهو ما يدفعنا إلى القول بأن تحليل رواية "غراديفا" يعد وثيقة نقدية في تطبيق التحليل النفسي على الإنتاج القصصي من الداخل. وتكتسب الدراسة مشروعية انتسابها للنقد الروائي، خاصة إذا أشرنا إلى الملاحظات التي أضافها فرويد في نهاية الدراسة، والتي علق فيها على قصتين للكاتب نفسه هما: "المظلة الحمراء" Le parapluie rouge

---

[1] Sigmund Freud: Délire et rêves dans la Gradiva de Jenscn. Gallimard 1973. dages 131.

والبيت القوطي Le maison Ghotique[1]. وكانت تعليقاته مركزة على العناصر الدالة المتقاطعة مع قصة "غراديفا".

ويرى حميد لحمداني في كتابه "النقد النفسي المعاصر "أن المحللين النفسانيين والنقاد ممن جاؤوا بعد فرويد أخطؤوا في حقه بشأن هذه الدراسة، وعلى رأسهم شارل مورون صاحب منهج النقد النفسي الذي رأى بأن التحليل الـ فرويدي كله يؤول النتاجات الأدبية على اعتبار أنها مجرد تعبيرات عن لا شعور مرضي. غير أن "هذا الانتقاد الموجه لـ فرويد لا ينطبق أبداً على دراسته لرواية "غراديفا"؛ فهذه الدراسة تعد تحليلاً أدبياً دقيقاً، يبتدئ بالنص وينتهي إليه، وليس فيها انتقال إطلاقاً إلى شخصية الكاتب.

وإذا كانت تحتوي على تحليل نفسي علاجي فهي تقوم بذلك في نطاق الحالة المرضية التي تعانيها الشخصية الروائية وليس شخص الكاتب"[2].

وهذه الملاحظة التي تتفق مع ما أشار إليه ستانلي هايمن، تزيح نوعاً ما تلك النظرة الإطلاقية والأحكام النهائية التي لم تلتمس طريق

---

(1) I bid p: 246

(2) حميد لحمداني: النقد النفسي المعاصر، منشورات دراسات سال، ط1 1991، ص 12.

البحث العلمي المتأني، قبل إصدار الأحكام بشأن خصوصية وعلاقة التحليل النفسي للأدب عند فرويد الذي يقر أن لجوءه إلى دراسة "غراديفا" جنسن غايته الأساسية الربط بين العمليات الإبداعية وآلية الحلم وليس أكثر من ذلك.

يقول فرويد: "أمكنني أن أبين من قصة قصيرة كتبها "و.جنسن" هي "جراديفا" التي لا قيمة لها في ذاتها أن الأحلام المختلفة يمكن تفسيرها على نحو تفسير الأحلام الحقيقية، وأن الأعمال اللاشعورية المألوفة لنا في "عمل الحلم" تتم على النحو نفسه كذلك في عمليات التأليف الخيالي"[1] إن ما نستنتجه من تحليل "غراديفا" جنسن مختلف كلياً عما قدمه فرويد بشأن نصوص إبداعية أخرى، سعى إلى مقاربتها من منظور مختلف يهدف إلى معالجة النصوص بطريقة سريرية.

وفي دراسته لرواية "الإخوة كرامازوف" لـ دوستويفسكي ينطلق فرويد من ملاحظات أربع يحدد من خلالها مقاربته لشخصية الكاتب الروسي هي: الشاعر، والرجل المريض بالعصاب، والمفكر الأخلاقي والإنسان الخاطئ[2]. وهذه الدراسة تعد مستوىً وسيطاً بين الباتوغرافيا والدراسة التحليلية.

---

[1] حياتي والتحليل النفسي، ص 76.

[2] جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1986، ص 256.

وقد قدر المبدعَ في شخص دوستويفسكي، إلا أنه قسا على الفنان فيه، فعده سجاناً من سجاني الإنسانية،وهو سادي يعذب نفسه ويعذب الآخرين ومجرم يتعاطف مع الاثنين[1]. ويرى فرويد أن المبدع الحقيقي هو الذي يخلع على أحلامه الشخصية طابعاً فنياً يقلل من تدخل الذات، ويجعلها تنطبق على العام والمشترك. وبذلك يتمكن القارئ من متابعة تخيلاته الفنية براحة، لأن القارئ يجد في المتابعة لتخيلاته وقد تحققت في نصوص فنية يقابلها بلذة دونما شعور بالخجل والحياء[2]، وهذه الفكرة التي ضمنها كتابه الصادر سنة 1920 بعنوان "ما وراء مبدأ اللذة"، ينقل فيه مجال التحليل ليشمل القارئ؛ وهي فكرة تطورت لاحقاً لتصبح ميداناً لتحليل نفسيات القراء.

ويذهب حسام الخطيب إلى أن فكرة فرويد عن لذة القارئ قريبة من نظرية التطهير وفكرة الإحساس بالمتعة التي قدمها أرسطو بشأن المأساة[3]. وتحدث لذة القراءة في الموطن المشترك بين المبدع والقارئ الذي تكونه، حسب فرويد، 'العقد والحصارات وكل ما يختزن في اللاوعي من ذكريات الطفولة. فما يحركنا في مصير "أوديب"

---

(1) سيجموند فرويد: الهذيان والأحلام في قصة غراديفا جنسن، ص 45.

(2) حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس، تونس 1985، ص 8.

(3) حسام الخطيب: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، ص 395.

سوفوكليس الذي قتل أباه "لا يوس" وتزوج أمه "يوكاست" هو المصير الذي كان يمكن أن نصير إليه، لأن النبوءة قد صبت علينا ـ ولما نولد ـ تلك الدعوة التي صبت عليه، فلعله قُدِّرَ علينا أجمعين أن نتجه بأول نزوعنا الجنسي نحو الأم، بأول البغضاء ورغبة الدمار تجاه الأب"[1]. وعلى هذه الشاكلة تكونت لدى فرويد معالم نظرية حول كيفية التعامل مع النص الأدبي ومسائله.

II ـ المنظور الجديد للنقد النفسي:

II ـ 1 ـ شارل مورون: النقد النفسي والاستعارات الملحة:

II ـ 1 ـ 1 ـ النقد النفسي:

أسس شارل مورون Charles Mauron (1899 ـ 1966) للنقد النفسي psychocritique من خلال وضعه للمصطلح عام 1948؛ ففسح المجال للجميع بين النقد الأدبي والتحليل النفسي مستعيناً في ذلك بتكوينه المعرفي المتنوع؛ فقد درس الأدب الإنجليزي، والعلوم الإنسانية والتجريبية وعلم النفس، وسعى جاهداً لطرح تصور جديد للدراسات الأدبية. وكانت بدايته مع الدراسة التي قام بها حول أعمال الشاعر الفرنسي مالارميه عام 1941، فاتحاً بذلك باب الدراسة الأدبية

---

[1] سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ص 278.

أمـام أفق جديد، يعمل على تعميق فهمنا واستيعابنا للدور الذي يؤديه اللاشـعور في تـشكيل وبناء الآثار الأدبية، وهو الشيء الذي أنار الطريق للـبحث عـن اللاوعـي عـند الكُـتَّاب، وأبعـاده الدلالـية في النـصوص والإبداعات الأدبية[1].

وتـبلور هـذا الـتوجه بـشكل مـتكامل مـن خـلال أطـروحته حول "اللاوعي في حياة وأعمال راسين" (1957) وكذلك دراسته الموسومة بـ "مـن الاستعارة إلى الأسطورة الشخصية "(1962). ويرى في هذا الشأن أن الـنقد النفـسي هـو تطبـيق مـبادئ التحلـيل النفسي على النقد، وهذا يقـودنا بالـضرورة إلى ملاحظـة خـلاف بين الحقلين؛ فالتحليل النفسي ينطلق من "المادي" ليصل إلى الإنسان، والمقصود بالمستوى المادي هو المعلـومات المـتاحة التي يوفرها لنا الشخص المعني بالتحليل، والذي يقـدم لـنـا المعلـومات بغـرض الشفاء؛ أما النقد النفسي فإنه ينطلق من المـادي إلى المـادي مـروراً بالإنـسان، وفي هـذه الحـال فـإن المقصود بالمـادي لـيس الـشخص الـذي يـتكلم كما في الحالة السابقة، بل عمل أدبي ينبغي شرحه وتحليله[2].

---

(1) سمـير حجـازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء 1983، ص 79.

(2) A. Bronzon: La nouvelle critique et Racine, page 132.

إن النقد النفسي يبحث لدى المبدع عما يمكنه أن يشرح بنية ونشأة العمل الأدبي، "فهو لا يقوم بتشخيص مرض وإنما يعمل على ربط الصلة بين العلم والفن، وسيكون مصيره الإخفاق إذا فقد الاتصال مع أحدهما، غير أن سهمه متجهة دائماً نحو الفن"[1]. وفي هذا السياق يتفق مورون مع سانت بوف، إلا أنه يختلف عنه في كون هذا الأخير يهتم بنفسية الأديب psychologie من منظور ذاتي، ويجعل ذلك هدف النقد الأول. غير أن مورون يركز اهتمامه على التحليل النفسي psychanaly لأنه يعتقد أن ذلك يمنح منهجية للقيام بإجراء تحليل للأديب بعيداً عن الخبرة الذاتية للناقد أو المواقف والأحكام المنطلقة من حدسه، "ويسعى إلى إقامة حوار صعب بين التحليل النفسي والأدب"[2].

فحين ندرس أعمال راسين يجب ألا نركز على الكاتب بالدرجة الأولى، لأن الذي يهمنا ليس "راسين" بل إنتاجه الأدبي، ومن هنا فليس من اهتمامات النقد التعامل مع الكاتب بل مع العمل الأدبي، لإبراز غناه

---

(1) Charles Mauron: Des metaphors obsédantes au mythe personnel, José Corti, 1966 paris, page 25.

(2) Gérard Genette: Figures I, editions du seuil, 1966, page 133.

وتوضيح معانيه ودلالاته عبر إضاءته وإثرائه وتوسيع بل وتوطيد تواصلنا معه[1].

ويعتقد مورون أن القضية الهامة التي تواجه الناقد الأدبي، هي تفكيك الشيفرات الموجهة والمتحكمة في العمل الإبداعي للمؤلف، واكتشاف الرؤية المهيمنة سواء أكانت فردية أم خاضعة لتصور جماعي منعكس في ثنايا النص. ويمكن الوصول إلى معرفة هذه الرؤية وتفكيكها عبر الأدوات التي يمنحها التحليل النفسي، ومن هنا تصبح دراسة أعمال راسين لا تسعى إلى القيام بتحليل نفسي للكاتب، بل تبحث عما تنطوي عليه أعماله من مدلولات.

فالبعد الأساسي والجوهري الذي يتأسس وفقه النقد النفسي عند مورون هو متابعة الدلالات واكتشاف آلية اشتغالها وتبنينها في النص. وهو الشيء الذي نجده في كتابه الأساسي الموسوم بـ "اللاشعور في عمل وحياة راسين"، حيث يقدم لنا في القسم الأول من الكتاب تخطيطاً منهجياً معرِّفاً "النقد النفسي" بأنه: تطبيق التحليل النفسي على النقد وذلك عبر الانتقال من العمل الأدبي إلى الإنسان المبدع.

ومن الناحية الإجرائية فإن الذي نقوم باستنطاقه ليس الإنسان بل العمل الأدبي الذي نعمل على شرحه وتحليله مبتعدين كل البعد عن

---

[1] Serge Dobrovsky: pourquoi la nouvelle critique, mercure de France, 1966, page 124.

المواقف والأحكام الذاتية، فالنقد النفسي لا يخضع في تحليله للعمل إلى بعد مزاجي بل يسعى إلى إقامة بنية نفسية Structure Psychique[1]. ومن هذا التصور يظهر لنا الاختلاف المنهجي الذي يتبعه مورون لدراسة البنية النفسية للعمل الأدبي دون التركيز في المقام الأول على الأديب، وإن كان لا يغفله تماماً بل يجعل مساءلته تتم في المقام التالي. ولكن ليس بالمنظور الـ فرويدي المبسط الذي يحلل الكاتب نفسه، ولا حتى من منظور سانت بوف المستند إلى البيوغرافيا الشخصية للمبدع.

إن مورون يتعامل مع المبدع وقد صار نصاً، أما حياته الواقعية الخاصة فهي من اختصاص مؤرخي الأدب[2]. وإذا حاولنا المقارنة بين هذا الطرح الذي ينسجم إلى حد بعيد مع جوهر نظرية النقد الجديد، وبين ما كان يدعو إليه فرويد نجد أن الاختلاف القائم يكمن في مستوى التعامل مع النص الإبداعي وعلاقته بالمؤلف؛ فـ فرويد في تحليله لقصة 'غراديفا' ربط بين الحلم في النص وبين الرغبة المكبوتة للمبدع، على اعتبار أن الحلم هو حارس النوم؛ أما مورون فيجعل النص مغلقاً ويؤسس لعالمه ولاوعيه الخاص، وهو حارس لاستيهام

---

[1] A. Bronaon: La nouvelle critique et racine, page 132.

[2] جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، ط1 بيروت 1996، ص 101.

يستوعبه ويشكله ويستأصله من التجربة المعيشة للمؤلف. ومن هنا يتحتم على النقد النفسي" ذي يحيط بموضوعه أن ينطلق من فرضية تقر بأن النص مزود بلاوعي خاص به"[1].

إن الاشتغال على النص، كما لاحظنا، يفسح المجال لتحليله بوصفه صدى للبنية النفسية للاوعي المؤلف، وللسيرورة الاجتماعية التاريخية، عبر وسط أساسي هو اللغة التي تمثل الحلقة الأساسية الرابطة بين مختلف المكونات، والواجهة التي نتواصل معها لبناء التصور الدلالي للنص؛ فكل أثر فني حسب مورون "هو نتيجة ثلاثة متغيرات هي المصادر الخارجية، المصدر الداخلي واللغة. ولا يمكننا أن نهمل واحداً منها؛ غير أن الأخيرة منها تبدو الأهم.. والتوازن بين العالم الداخلي والخارجي يترك صداه في العمل الفني"[2].

من هنا تصبح المقاربة التحليلية النفسية للعمل الأدبي هي أبعد ما تكون عن الأطروحات الإكلينيكية العلاجية المرضية، وليست بحثاً عن عصاب المؤلف وحصاراته.

---

[1] المرجع نفسه: ص 120.

[2] شارل مورون: مالارميه، ترجمة حسيب تمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 1979 ص 19.

إنها "..ربط التجربة الأدبية بثلاث دوائر متماوجة تتفاعل فيما بينها أخذاً وعطاءً لتشكل في نهاية الأمر أسس التجربة الأدبية وتحدد طبيعتها وخصوصيتها.. فالوسط الاجتماعي وتاريخه للدائرة الأولى تتوسطها دائرة ثانية لشخصية المؤلف وتاريخها، أي الشخصية اللاواعية المبدعة، ثم دائرة ثالثة للغة وتاريخها"[1].

يتضح لنا مما سبق أن طبيعة النقد النفسي عند مورون، تسعى بالأساس إلى إيجاد قيم وقواعد جديدة، تقيم نظاماً للنقد الأدبي المستفيد من الأبحاث النفسية، ليرد بذلك على أطروحات التحليل النفسي التي تُسَخِّرُ العمل الأدبي لتجعله ميداناً لتطبيق النظريات النفسية. ومن هذا المنطلق يغدو النقد النفسي مبحثاً من مباحث الدراسة الأدبية، ويخضع لمقوماتها ولخصوصياتها الجمالية الأدبية، وتصبح الهيمنة للخطاب النقدي الأدبي على الجانب المعرفي الإبستمولوجي الدقيق المتصل بعلم النفس.

فالجهد الأساسي هو خلق منظور جديد يوحد بين التحليل النفسي والنقد الأدبي؛ فلا يقتصر على التحليل اللغوي الشكلي للنصوص، كما لا ينزع نزعة فرويدية متطرفة تشوه حقيقة الأثر الأدبي. بل هو سعي

---

[1] حبيب مونسي: القراءة والحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 2000، ص 85.

للكشف عن الجوانب النفسية اللاشعورية من جهة، وشبكة الصور البلاغية من جهة أخرى، مثمناً كل ذلك وفق رؤية تناغم بين التحليل النفسي والنقد الأدبي.

وبناء على ما سبق نجد أن أطروحة النقد النفسي، تعمد في المستوى الإجرائي إلى الكشف عن الصور والاستعارات "الملحة" التي تتواتر في ثنايا النصوص الأدبية لمبدع معين، وهي دليلنا للكشف عن البنيات اللاواعية للمؤلف. ويوضح ذلك مورون في كتابه "الاستعارات الملحة والأسطورة الشخصية"[1]، حين يضبط أربع مراحل تطبيقية لمجرى التحليل النقدي النفسي، يمكن تحديدها ضمن مسارات إجرائية تتحدد كما يلي: "تنضيد النصوص بحيث تكشف هذه العملية عن استعارات تظهر في النص بإلحاح تربط بينها علاقات خفية، تصدر عنها شبكات ترسم أشكالاً ومواقف درامية تقودنا إلى الأسطورة الشخصية اللاواعية للمبدع، وهذه النتيجة يمكن مراقبتها من خلال ما نعرفه عن حياة المؤلف"[2]. ويمكننا أن نفصل المراحل السابقة وفق التسلسل الآتي:

---

[1] Charles Mauron: Des metaphors obsédantes au mythe personnel, José- Corti, 1966 paris, page 35.

[2] أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ت، ص 25.

1 ـ الكشف بواسطة تطابق Superposition وتراكب النصوص عن شبكات علائقية وصور ملحة وتداعيات غير قصدية تتواتر في النص الأدبي.

2 ـ الوصول إلى "الأسطورة الشخصية" للمؤلف Le Mythe Personnel من خلال توليد رموز ومواقف دراماتيكية مرتبطة بالإنتاج الاستيهامي؛ فالأسطورة الشخصية هي التصورات والاستيهامات الأكثر تكراراً عند كاتب ما، ومنبعها سن المراهقة أو التقمصات المتتالية الكامنة في اللاوعي.

3 ـ تأويل الأسطورة الشخصية على أساس أنها تعبير عن الشخصية اللاواعية وتطورها وتاريخها.

4 ـ مقارنة النتائج المحصل عليها مع المعلومات البيوغرافية والترجمة الذاتية التي تستند إلى التفسير والتي لا يستقيم مدلولها إلا من خلال النصوص[1].

إن المنهجية السابقة المقترحة من طرف مورون تنطلق من عملية "تنضيد النصوص التي تقودنا إلى شبكة من التداعيات وتجميع صور لا إرادية وملحة، بعد ذلك نبحث من خلال النص عن تغيرات هذه البنى

---

(1) مارسيل ماريني: مقدمة في المناهج النقدية، ترجمة وائل بركات وغسان اليد، مطبعة زيد بن ثابت د ت. ص 81.

الـتي ترسـم الأشـكال والحـالات بـشكل نـستخلص معـه الأسـطورة الشخصية التي تحيل إلى الشخصية اللاواعية للكاتب؛ وإلى حالة درامية يمكن التعرف عليها من خلال حياة الكاتب"[1]. ويمكن تقديم المنهجية الـسابقة بـشكل عملـي أكثـر اختـصاراً نوجزه في أن النقد النفسي يبدأ بالكشف ثم بالتأويل فالمقارنة، ليصل أخيراً إلى الاستنتاج.

والآلـية الأسـاسـية الـتي يرتكـز إلـيها هي مبدأ التطابق أو المطابقة الـذي يعمـل على البحث عن التوافقات والدلالات الرمزية في نصوص مخـتلفة مظهـرياً؛ إذ إن الـشرط الأساسـي لحـصول المطابقة هو توافر نـصوص مـتعددة لكاتب واحد، ولا يمكن إقامتها عبر عنصر واحد بل عـبر شـبكة من الصور والتداعيات التي تكون بدورها بناء نصياً تشترك فـيه نـصوص تتلاقـى في بنيتها ضمن سياق جديد، يتيح المجال لسلطة الكلمـات ومـنطق اللاوعـي، وهـذا الإجراء يختلف بنسبة ما عن عملية المقارنـة التي تبقي على النصوص المدروسة متباعدة بعضها عن بعض، وتبحث في خلافاتها وتبايناتها.

وفي سـياق تحديـد منهجـية النقد النفسي عند شارل مورون يؤكد جـاك لينهارت أنه عندما نسائل الأسلوب التحليلي لـ مورون نحس أننا

---

[1] جـان إيـيف تاديـيه: الـنقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1993، ص 211.

نبحث في التكون النفسي Psychogenése للعمل الأدبي، وأن تكوُّن ونشأة وتخلق أعمال راسين تعكس التشكل النفسي لـ راسين نفسه في مستوى الخلق الفني. إن كل ما يعيشه الفرد في يومياته يعكسه الفنان على الورق، كما لو أن العمل الأدبي لصيق بلا وعي المبدع. وفي الأساس فإن بنيتهما تتلاقى، ويظهر العمل وكأنه معرفة ذاتية متصلة باللاوعي.

ومن هنا يتضح لنا أن الوسيلة الوحيدة للإمساك بالحركة الحميمة للنص هي التحليل النفسي للعمل الأدبي، من خلال التركيز على اللغة الفنية للنص وعلاقتها بلا شعور المبدع. فالرجوع إلى لغة النص الأدبي هو عودة إلى الجوهر؛ والأثر الأدبي هو لغة فنية تعبر عن مخبآت النفس اللاشعورية والشعورية عند المبدع.ولعل هذا ما عبر عنه مورون حين قال: "على الناقد أن ينتقل من شبكة الاستعارات إلى المركب "العقدة"؛ وهو يعني بذلك أن الأساس والجوهري يكمن في اللغة الفنية للنص، التي يكوِّنها عالم الفرد المبدع"[1].

وعند دراسة المأساة عند راسين فإن مورون يلجأ إلى البحث عن التناقضات والصراعات التي تحكم مجمل النصوص المتصلة بالمأساة،

---

(1) سمير حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء، 1983، ص 81.

ليصل إلى أن كل النصوص تتوحد فيها إشكالية الصراع، انطلاقاً من بنية متشابهة لا تبتعد عن بنية عقدة أوديب. كما يبحث في الجانب البيوغرافي للفنان عما يمكنه أن يُفَعِّل مجموعة الصراعات التي تضمنتها كل المسرحيات المأساوية لـ راسين، الناجمة أساساً عن جملة من المواقف اللاواعية المتضمنة في سيرته التي تتضارب فيها ميوله المتحررة مع ما تلقّاه في مدرسة الأيتام بـ "بور روايال"، وما تتطلبه هذه المؤسسة من ضوابط وصرامة. وهذا الانشطار بين موقفين هو أساس المسرح التراجيدي عند راسين(1).

II ـ 1 ـ 2 ـ الاستعارات الملحة Les Métaphores obsédantes

لقد برزت أهمية وقيمة أعمال مورون بشكل أكبر حين نشر كتابه:

"من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية"

Des métaphores obsédantes au mythe personnel

حيث دعا من خلاله إلى التعامل مع الأثر الأدبي باعتباره مجالاً للاستثمار النقدي عبر اللغة للوصول إلى البنية النفسية، لا أن يرصد الأثر الأدبي على أنه وثيقة معرفية؛ لأن النقد النفسي يسعى لأن يكون

(1) Jacques Leenhardt: Psychocritique et Sociologie de lq literature. In les chemins actuels de la critique. Editions plon 10/ 18 paris 1968 page 379.

جزءاً من الدراسة الأدبية لا أن يحل محل النقد الكلي[1]. والناقد الأدبي ملزم بحدود مبحثه الجمالي وبمتابعة البناء اللغوي في التواءاته وتلويناته الأسلوبية أو البلاغية، وعليه أن يرصد كل الصيغ الاستعارية والبلاغية التي تشكل فضاء وسيطاً بين كوامن نفسية الكاتب ولا شعوره وبين المتلقي.

فالكاتب يبدع نصه وفق خصوصيات الكتابة الأدبية التي توظف الأساليب البلاغية الانزياحية والإيحائية التي تتكثف عبر مسار النص لتنتج معاني ودلالات متعددة. والبعد النفسي يتبدى في الأثر الأدبي عبر تواتر الصور والاستعارات التي تشكل نسيجاً تختلف بنياته لكن تتوحد معانيه وأبعاده. وعلى الناقد أن يوسع مفاهيمه الأدبية ويقوم بالتنقيب في الأعماق اللاشعورية للمبدع عبر شبكة الاستعارات والصور البلاغية المضمرة في النص[2].

إن دعوة مورون هذه، كما نلاحظ، تقف في وجه الدعوات التي أطلقها أتباع فرويد، حين اهتموا بدرجة كبيرة باللاشعور على حساب المعنى والدلالة الكامنة في الأثر الأدبي، كما جعلوا النصوص كأنها

---

(1) Charles Mauron: Des métaphors obsédantes au mythe personnel. Page 13.

(2) سمير حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء 1983، ص 79.

مخابر للتحليل النفسي؛ فاعتمدوا الدراسة السريرية الإكلينيكية[1] لمكونات النص الأدبي، وأبعدوا العناصر والقيم الجمالية وخصوصيات الدرس الأدبي. كما أهملوا التركيز على المكون الأساسي للبناء الأدبي وهو اللغة التي تعد الجوهرَ الذي يجب أن تتمحور حوله دراسة الناقد المتبع لمنهج النقد النفسي؛ لأن الغاية هي إدراك العلاقة والصلة الأساسية التي تكمن في الربط بين لغة النص ولاشعور المبدع، هذا اللاشعور الذي يحكم ويوجه شخصية الكاتب يتجلى عبر "تجمعات الصور المتسلطة واللاإرادية.. وعلى هذا النحو تغدو النصوص أصداء بعضها لبعض، وتبدو راسمة لبنية مشتركة يسميها مورون أسطورة الكاتب الشخصية، ويؤولها على أنها تعبير عن شخصيته اللاشعورية"[2]

كما أن الناقد مطالب بالبحث في مجمل الأثر الأدبي لكاتب ما، وتحاشي اللجوء إلى الدراسات المنفصلة والمنعزلة والمتشظية التي تتناول بعض الأعمال دون غيرها، في صورة بحث موضعي لا يرقى إلى تشكيل تصور مجمل عن التجربة الإبداعية للكاتب. إن النص الأدبي من منظور مورون هو ذلك النسيج المتشابك الذي لا يمكن أن

---

[1] Charles Mauron- Des métaphors obsédantes au mythe personnel, page 35.

[2] جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، ط1، دار الفكر دمشق 1982، ص 52.

تحيا مكوناته إلا عبر العلاقات المتعددة التي تترابط وتتلاحم لتؤلف تركيباً دائماً ذا خصائص متميزة، يشير إلى شخصية الكاتب اللاشعورية"[1].

لقد درس مورون أشعار مالارميه وتوصل إلى حقيقة ثابتة وهي أن "ثيمة" صورة "الموت"، هي التي تحاصر كل نصوصه الشعرية، والمحلل الناقد ينتبه إلى أن حادثة موت أخت مالارميه وهو في سن العشرين، وقبلها موت أبيه وأمه رسخت في لاوعي الشاعر إحساس الفقد، وأطّرتْ تجربته الجمالية والشعرية. فهذه الهزة العاطفية تركت بصمات فاعلة على شخصية الشاعر، وامتدت تداعياتها لإنتاجه الأدبي بأكمله. والمقاربة الناجحة للأثر الأدبي حسب مورون هي تلك التي تتعامل مع هذه التجربة التي صارت عقدة أو مركباً Complexe في حياة الشاعر، ويجب التعامل معها عبر تحليل يأخذ في الحسبان العناصر الأدبية والنفسية على حد سواء. فقصائد مالارميه يجب دراساتها بالجمع بين حالة الصدمة النفسية Traumatisme، وبين شبكة الصور الثابتة التي تتكرر من قصيدة لأخرى[2].

---

[1] فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، دار الجيل بيروت، 1985، ص 93.

[2] جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 209.

ففي المستوى الأدبي علينا تتبع المعنى الكامن في القصيدة في بعديه السطحي والعميق، وألا نعد المضمون الظاهر هو انعكاس سلبي للمضمون الكامن في ثنايا النص؛ لأن تركيبة العملية الإبداعية متنوعة ومتعددة، فمنها ما ينتمي لقيمة الوعي ومنها ما يوجهه اللاشعور. أما في المستوى النفسي فعلينا التنقيب في أعماق النفس اللاشعورية؛ لأن هذا البحث يضيء لنا جوانب متعددة تتعلق بالأثر الأدبي، ويمكّننا من اقتفاء آثار القضايا النفسية المتأزمة التي تتسلل عبر لغة النص وبنيته. فكما أن الأحلام هي مجال التعبير عن البعد النفسي اللاشعوري، فإن النصوص الأدبية هي أيضاً مجال للتمظهر اللاشعوري. ولذلك علينا تجاوز المستوى السطحي التصريحي في النص، للوصول إلى أبعاده الدلالية الجوهرية "عبر البحث عن مجموعة الأفكار اللاإرادية المستترة تحت البنية التصريحية للنص".[1] إن النص الأدبي هو بنياتٌ لغوية مشحونة بصور بلاغية واستعارات يبرز من خلالها الكامن اللاشعوري للكاتب ويمتد عبر مجمل الأثر الأدبي.

ومن هذا المنطلق عمد مورون في دراسته لأعمال راسين المسرحية إلى البحث عن المؤشرات الاستعارية وتأويلها، وتتيح له هاته المؤشرات الكشف عن نقاط وقوى الجذب والاستقطاب اللاشعوري

---

[1] Gérard Gengembre: Les grands courants de la critique littéraire editions seuil 1996, page 17.

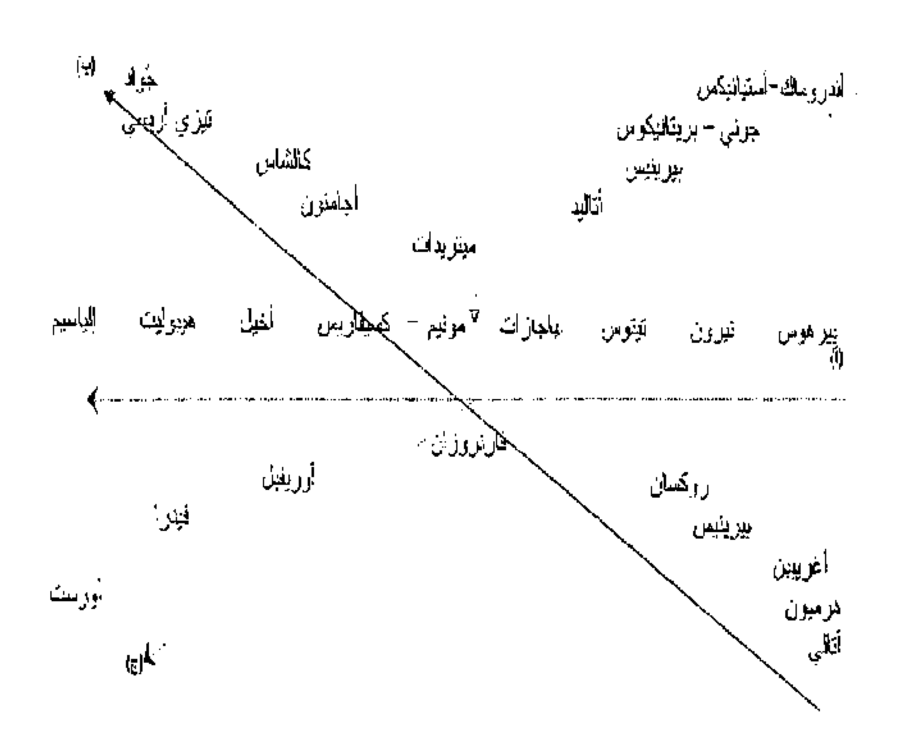
التي أسـهمت في توجـيه وبلـورة وتأطير أعمال الكاتب، والمتصلة من ناحية بمرحلة حياته الأولى "مرحلة الطفولة" التي وسمته بمجموعة من التشكلات المؤسسة لشخصيته في جانبها الخفي، والتي تنعكس بصورة أو بأخـرى علـى سـلوكه اليومـي. وهكذا فإن مسرحيات راسين تحفل بمجمـوع الأنـساق البلاغـية والاستعارات المنبعثة بصورة لا واعية من مـسار حـياته وبخاصـة علاقاتـه مع محيطه العائلي، وإقامته في مدرسة "بـورروايال"، والعواطـف المتناقـضة الـتي شـكلت أركـان شخصيته من إحساس بالفقد والمنع والقبول والرفض والحب والمقت...

وللوصـول إلى ربـط هـذه المعطـيات وانعكاسها في أعمال راسين لجـأ مـورون إلى الـبحث عـن الملامـح المشتركة المتكررة والعامة في مـسرحياته عـبر تـركيبها ومطابقـتها، لـيصل إلى "الاسـتعارات الملحة" والسمات العامة الخاصة المميزة لها، وذلك وفق خطاطة منهجية قدمها في كـتابه "اللاشعور في حياة وأعمال راسين"[1] والذي شمل مسرحياته: "أنـدروماك" "بـريتانيكوس" "بيرينـيس" "باجـازات" "مـيتردات" "إيفغـيني" "فـيدرا" "أتالـي"... فقـدم خطـوطاً تحـدد البنـيات النفـسية والعاطفـية للشخصيات المركزية للمسرحيات والتفاعلات القائمة بينها ليصل إلى

---

(1) Charles Mauron: L,inconscient dans l,oeuvre et la vie de racine. annales annals de la fac de letters Aix- en-provencel 1957. page 27.

مجموعة من الملاحظات الهامة التي تبين التزامه بالطرح المنهجي المشتمل على أربع خطوات قدمنا لها سابقاً.



إن الخطاطة السابقة تلخص مجمل التأويلات التي تضمنتها النصوص المسرحية لـ راسين، من حيث دلالة شبكة العلاقات المتماثلة استناداً إلى بنية المواقف التي تعبر عنها الشخصيات المسرحية، منظوراً إليها وفق نظرية التحليل النفسي، وبنية منطوق خطاب الشخصيات،

ويمثل المنحى الأوديبي جانباً هاماً منها في مظهره المرتكز على علاقات المحارم، الموزعة بين الانجذاب والتنافر وحب الامتلاك والنبذ. وقرأ مورون هذه الخطاطة وفق ثلاثة محاور كما يأتي:

المحور (أ): ويمثل خط "الأنا" وفيه قسمان: الأول من بيرهوس إلى مونيم ويمثل الشخصيات التي تعبر عن لاشعور راسين الذي ينسجم معها، ويتكلم على لسانها، إنها إلى جانب كونها غير وفية فهي تتميز بالاستقلالية. أما الشخصيات التي تلي "ميتريدات" فتمثل "خضوع الابن" La soumission فـ كسيفاريس، أخيل، هيبرليت، إلياسيم، شخصيات يتقمصها راسين بوعي، وتمثل التحول في واقع الكاتب والخضوع للسلطة الأبوية وسلطة نظام مدرسة بور ـ رواپال.

المحور (ب): وهو محور الفاعلين في مسار الأحداث والمتحكمين في المصائر، وهذا الخط يمثل "الأنا الأعلى"، ويتميز هذا المحور كسابقه بمستويين: الأول يمتد من "هرميون" إلى "متردات" وتمثله بطلات يتميّزنَ بالسلوك العدواني، أما القسم الثاني والممتد من "متردات" إلى جُواد فهو يمثل الآباء وسلطتهم الوصية التي تبقى دائماً في موقع يراقب ويوجه ويمنع ويجيز.

المحور (ج): ويمثل المقهورين، وفي القسم الأول منه شخصيات النساء "المذنِبَات" ويرمزن إلى "خطيئة الابن" مثل أندروماك.. أتالي، أما

القسم الثاني فيمثل ضحايا الالتزام بالموقف النابع من قناعة راسخة[1].

إن النتيجة التي نتوصل إليها من خلال التنميط السابق، ومن خلال عملية تجميع حزم الشخصيات وفق تصنيف يستند في أساسه إلى الأبنية النصية والأفعال والأقوال، هي أن التصور الثيمي هو المهيمن على تصور مورون في دراسته لمجمل المسرحيات.

والترتيبات التي أدت به للوصول إلى هذه النتائج إنما تعكس استفادته من المستويات التأويلية والاستعارية للمواقف التي تتخذها الشخصيات المسرحية، منطلقاً من منظور يرى من خلاله أن قيمة المعنى لا تكمن في الوحدات المنفصلة بل نتيجة لعملية التطابق التي تعكس تأثير الدلالة، وذلك مهما اختلفت المواقف.

ثم يأتي في مرحلة لاحقة وضع مجمل المحصلات على محاور تعود بالأساس إلى تصنيفات التحليل النفسي والمثلث الأوديبي. وهو بذلك يكون قد اقترب من منهجية البنيوية التكوينية[2] عندما تعمد إلى تحديد دراسة الأعمال الأدبية في مرحلتين هما: مرحلة الفهم ثم مرحلة التفسير؛ فالمرحلة الأولى تدرس المكونات بمعزل عن المجال الخارج عن النص، ثم تعمد لاحقاً إلى تفسير البنية المتوصل إليها وفق قواعد

---

[1] A.Bronzon: La nouvelle critique et racine, page 152.

[2] Serge Doubrovsky: pourquoi la nouvelle critique, page 125.

ومعطيات معرفية أو فلسفية أو تاريخية، وهو ما نجده بارزاً حين يسعى إلى تفسير مسرحيات راسين وورودها على هاته الشاكلة، بردها إلى التداعيات الكامنة في اللاشعور الخاص بالمبدع، والذي تحكمه مجموعة من الصور المهيمنة التي تتراوح بين صورة الحرمان والمنع ومواقف الصراع بين كوامن ذاتية متحررة واستلزامات اجتماعية قاهرة، تمثل جوهر المرحلة التالية للطفولة التي تتميز بتكون "الأسطورة الشخصية للكاتب" من خلال الهوس الذي يمتلكه من أجل تحقيق متطلبات محددة، يعمد إلى تمريرها وتثبيتها في اللغة الأدبية، ويربطها بالدفقات الوجدانية المنطلقة عبر اللغة.

وبناء على هذا التحليل توصل مورون إلى أن أعمال راسين خاضعة في تكونها لرغبة لا واعية، شكلت دافعاً داخلياً، وتحكمت بصورة كبيرة في بنية التخييل لديه. وبمرور الزمن أصبحت طابعاً مميزاً لجميع أعماله، ولبنية الفضاء المتخيل لديه؛ إنها بنية صراعية متناقضة كامنة في اللاوعي، وتحفزها باستمرار جوانب من المسار الحياتي المتأرجح بين موقفين يمثلهما ميل للحرية وللحياة وللمسرح، بمقابل تعاليم صارمة للبيئة اليومية تدعو للانضباط والامتثال لقيم المجتمع المغلق مجتمع بورروايال[1].

---

[1] Jacques leenhardt: les chemins actuels de la critique. éditions plon 10/18 paris 1968 page 380.

وهذا التجاذب العنيف هو الذي جعل المسرحية التراجيدية هي الوسط الوحيد للتنفيس وإعادة التوازن، "ويؤكد مورون أن القارئ الساذج يعتقد أن ثمة مؤلفات راسينية متعددة، هناك فقط أثر واحد للتراجيدي الذي وأد عاطفة متأججة فيه تحت رماد "لاءات" بور ـ روايال الذي يتوسط ساحة الأحزان الباريسية"[1].

نصل في الختام لنجمل القول حول منهجية مورون فنلاحظ أنها قائمة على مبدأ التراكب أو التطابق، فقد رصد في قصائد ملارميه، وفي مسرحيات راسين شبكة من الصور الملحة والمواقف السيكولوجية المحكومة بالتكرار والتواتر من نص لآخر، ويعمد إلى تحديد المنطق النصي للمؤلفات. فالصورة في رأيه قيمة واعية مدركة في حدودها الخاصة، بينما الفكرة التي تربط بين مجمل الصور تتميز بكونها ذات بعد لا واع[2].

وهذه البنية اللاواعية للفكرة هي التي جعلتها تخترق مجموع مؤلفات مبدع واحد، ودفعت مورون لاعتماد هذا المنهج أساساً لما يسميه النقد النفسي، الذي يعمد إلى تحديد البنية النفسية المتمظهرة والمتجسدة عبر البنية النصية، متعمداً تحطيم انغلاق النوع والشكل الأدبي، ومتتبعاً لبنية اللاوعي في النصوص.

---

[1] فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص 91.

[2] جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص 115.

فهو كما نرى يسعى إلى ترجيع الصدى بين عدة مجموعات نصية، وهو الإجراء الذي يمكّن من إنجاز التطابق بين نصوص المسرحيات أو القصائد، وهو ما يتيح إعادة العلاقات والروابط المنطقية بما ينسجم مع حالة اللاوعي واللاشعور. وعندئذ يقوم الرابط أو المنطق بإضاءة الوحدات: الاستعارات المجازية بالنسبة إلى القصائدِ أو الأدوار بالنسبة إلى الأعمال المسرحية[1].

وهذه المنهجية هي التي جعلت أعماله محل نقاش حاد وتهجم من طرف عديدٍ من النقاد، من بينهم جيرار جينيت في كتابه: "عتبات Seuils، وسارج دوبروفسكي Serge Doubrovski في كتابه: "لماذا النقد الجديد"، حين نعت أعمال مورون النقدية والمعتمدة على مبدأ المطابقة بأنها اتصفت بالعملية المفرطة التي غيبت الجانب الإبداعي، وسعت إلى التفسير الذي يقترب من المعالجة السريرية التي تعتمد على الليبيدو في التحليل النفسي[2].

---

(1) المرجع السابق، ص: 116.

(2) Serge Doubrovsky pourquoi la nouvelle critique, page 129- 1350.

II ـ 2 ـ جاك لاكان والبنية النفسية للغة:

إذا كانت أهمية دراسات شارل مورون لم تنل حظاً من الاهتمام إلا بعد أن تناولها جيرار جينيت عام 1966[1]، فإن الأطروحات النظرية لـ "جاك لاكان" Jacques Lacan (1901 ـ 1981)، تميزت بحضورها لأول وهلة من بروزها كواقع فكري، يشغل ساحة النقاش المعرفي والفلسفي للدراسات المتصلة بالتحليل النفسي، من حيث إعادة صياغته لأفكار فرويد عن اللاوعي والأحلام. وسعى إلى تخليصها من الجمود والتبسيطية التي لحقتها من جراء النزعة الدوغماتية الميكانيكية المتشددة التي لا تقر بغير الصورة الأولى للمنهج[2]، هذا الموقع الذي تبناه أتباع فرويد من المحللين النفسانيين أساء بصورة كبيرة للعمق النظري والفلسفي لرؤية فرويد، وجعلها مجرد مسطرة ثابتة المعالم والأبعاد.

وبالقدر نفسه الذي ووجهت به أعمال فرويد من النقاش والتحليل، وإعادة الصياغة والقراءات المتعددة لمواجهة جذريتها في الطرح، وإعادة تشكيل المعرفة الإنسانية بحقيقة الإنسان ومجاهيله، نجد أن

---

[1] G. Genette, figuresI, éditions Seuil, paris 1966 pages 133- 138.

[2] ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، ترجمة شاكر ديب، منشورات وزارة الثقافة دمشق 2001، ص 152.

الآراء التي طرحها لاكان امتازت بالقوة في إعادة صياغة المفاهيم المتصلة بالتحليل النفسي وطبيعة الوجود الإنساني، وحدود الوعي واللاوعي، وتجليات الآخر في الأنا ووجود الأنا في الآخر وتمثلات ذلك عبر اللغة انطلاقاً من علاقة الدوال بالمدلولات، والأشكال الاستعارية والمجازية للتعبير، وقيمة التصوير البلاغي في الكشف عن الوجود النفسي للوعي؛ "فالأثر الأدبي والتحليل النفسي يتصلان لمساءلة نسيج الدلالة"[1]. لقد رفع لاكان شعار "العودة إلى فرويد" من منطلق يهدف إلى إعادة قراءة المشروع الكبير لـ فرويد، بشكل يتيح الكشف عن قوته. وتتمثل هذه القراءة بإضاءة نصوص فرويد والإضافة إليها من داخلها في سياق جديد، يعيد صياغة مفهوم اللاشعور، ويعطي الأهمية والتركيز لعنصر ظل مهملاً هو عنصر الكلام.

وبالتركيز على القول يكون لاكان قد لفت انتباه المحللين النفسانيين إلى عنصر جديد هو المظهر اللغوي للاشعور. وقد رأى لوي ألتوسير في دعوة لاكان صياغة لنضج نظرية فرويد، وتخليصاً لها من إشكالية البدايات، أو ممّا يدعوه طفولة النظرية؛ "ليست العودة إلى فرويد عودة إلى ولادة فرويد لكنها عودة إلى نضوجه.. هنا يكمن المعنى العميق للعودة إلى فرويد. لكي نعود إلى نضوج النظرية الـ

---

[1] Gérard Gengembre: Les grands courants de la critique littéraire éditions seuil 1996, page 16.

فرويدية.. علينا أن نعود إلى فرويد بعيداً عن الطفولة النظرية"[1].

وقد كانت أفكار لاكان المتميزة بالجرأة في الطرح، والمغامرة في مساءلة المفاهيم التي صاغها فرويد، والعمل على إعادة تصحيحها بالاستعانة بمفاهيم أخرى لـ فرويد نفسه، ولا سيما مناقشاته لحقيقة اللاوعي، وأيضاً اتهامه لأتباع فرويد بأنهم قزموا العمق النظري لهذا الأخير. كل هذا جعله مطارَداً باستمرار؛ ووصل الأمر إلى حدٍّ فصله من الرابطة الدولية للمحللين النفسانيين.

II ـ 2 ـ 1 ـ الدال وبنية اللغة واللاوعي

يقول لاكان في معرض حديثه عن البنية الذهنية وطريقة التعبير عنها تعبيراً متناسقاً: "إن بنية اللغة شبيهة ببنية اللاوعي"[2] L, inconscient est structure comme un language وهذه المقولة تظهر لنا لأول وهلة من خلال مبدأ المشابهة والمماثلة، أننا بصدد الحديث عن نظامين يتسمان بالشمولية والامتداد، واستيعاب كل واحد لمجموعة من المكونات الجزئية المتفاعلة، فاللغة نظام للرموز

---

(1) لويس ألتوسير: دراسات لا أنسانوية، ترجمة سهيل القش المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 بيروت 1981 ص 51.

(2) جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 206، فيفري 1996، ص 171.

والدلائل المشكلة من سلسلة من الأنساق والسياقات التركيبة والدلالية والمعجمية والصوتية، واللاوعي بدوره يمثل نظاماً لسلسلة متشابكة من التصورات والأفكار والهواجس والانفعالات والمقولات والرؤى التي تنتظم في عملية تفعيل وانفعال مع مستويات الوعي والإدراك، ومع مسيرة الحياة الخاصة بالفرد.

فاللاشعور يغدو بنية كامنة تشبه بنية اللغة ولا تتحرر وتتمظهر إلا بها. ويذهب الطرح والتفكير المتداول والسائد إلى أن اللغة هي الوسيلة التي يتم عبرها التعرف على اللاوعي، بدليل أن المحلل النفساني يستند إلى ملفوظ المريض لمعرفة أوهامه وأحلامه وهواجسه، وهو ما يعبر عن الانسجام والتواصل بين النظام اللغوي واللاوعي. غير أن أطروحة لاكان تبدو مفارقة ومخالفة للمتداول؛ فهو يرى أن اللغة ليست نتاجاً للذات، وإنما هي التي تكوِّنها وتضفي عليها كل ما لها من دلالة، و"أنه من الخطأ الاعتقاد أن اللغة والنظام الرمزي من وضع الإنسان؛ لأن الإنسان نفسه هو نتيجة لهذا النظام الرمزي، والوظيفة الرمزية هي العلة الكافية لكل وجودنا"[1]. فاللغة هي أساس اللاوعي من حيث كونها المجال التنظيمي الأول عند الإنسان، وباكتساب الإنسان لملكة اللغة يقوم بتقنين وضبط طاقاته الغريزية، وإكسابها نوعاً من التقنين داخل

---

[1] ميشال زكريا: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، ص 178.

نظـام رمزي سابق لا يمكن الإفلات منه، فتتحدد شبكة الصور والأحلام والتصورات والرغبات وتتفاعل بما يتيحه النظام اللغوي.

واللغـة بوصفها نظاماً تتحدد من خلاله جدلية الأنا والآخر، تشكل هـوية الأفـراد عـبر وعـيهم بهـذه الهـويات المخـتلفة، إذ "إن الآخر هو المجـال الـذي يتـشكل فـيه الأنـا الـذي يـتكلم مع المستمع، فما يقوله أحـدهم هـو في ذاتـه جواب للآخر الذي أراد أن يسمع هل هذا الآخر تكلـم أم لا"[1]. فاللغـة البدئـية الأولى الـتي تشكل مرجعيتنا تشرع في بنينة لاوعي الفرد منذ طفولته دون وعي منه حتى قبل تشكل "المرحلة المرآوية" التي تمتد من الشهر السادس إلى الثامن عشر[2].

وانطلاقـاً مـن هـذا المـستوى فـإن لاوعـي الفرد ينضبط وفق مسار محكوم بمجموعة من الرموز التي لا يمكنه الإفلات من هيمنتها، والتي تعمـل باسـتمرار علـى خلق المجال المناسب لتواصله مع ذاته واتصاله مـع الآخرين. وتتحكم في عملية التواصـل القيم الخيالية والقيم الرمزية المرتبطة بالعلاقة القائمة بين الدوال والمدلولات.

لقـد أسـس لاكـان لنظـرية "اللغـة اللاشعور" من خلال اتكائِهِ على أطـروحات فـرويد حـول الأحـلام، ودراسة خطاب اللاشعور من حيث

---

(1) Jacques Lacan: Ecrits, editions seuil, 1966, page 242.

(2) نفسه ص 90.

تـركيباته وبنياته وقوانينه مـن جهة، واستحضاره من جهة أخرى لمبدأ دوسوسـير وجاكبـسون حـول اللغـة، وعلاقـات الأدلـة بالمدلـولات. وتوظـيف العمليات التواصلية في إدراك وصـياغة نظام رمزي محكوم بقـواعد المجـاز والاستعارات والألاعـيب اللغـوية الأخـرى، كالتلاعب بالألفاظ والكلمات، وزلات اللسان وهفواته والفكاهة[1].

وهـذا المـستوى الـذي تـبلغه اللغة متصل بالمرحلة الأولى لتشكل الـذات عـند الطفـل، وبداية انفـصال شخـصيته وتمييزها عن الآخرين. حـيث تتميـز مـرحلة المرآة ببروز الوحدات الدلالية، المتضمنة للفروق بـين مـا هـو خيالـي Imajinaire، ويكـون في مرحلة ما قبل الأوديب، حـيث لا تكـون في حـياة الطفـل إلا الأم الـتي تـنظم حياته بحضورها وغـيابها. ويعيش بالتالي على نمط الوجود المتوحد بالغير غير المجزأ ـ ومـا هـو رمـزي symbolique ـ وهـو وصـول الطفـل إلى المرحلة الغيرية التي يمكنه من خلالها التمييز بين أنا وأنت وهو وهي.. ـ فعملية بناء الـذات لـدى الطفـل تمر عبر المرآة الأولى الممثلة في التوحد مع الأم. وهـنا لا يمكـن إدراك تميـز بـين الـذات والموضوع ولا توجد أنا مركزية تتولى عملية الفصل.

---

(1) جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص 39.

غير أن هذه الوضعية الوهمية لدى الطفل التي تشكل بداية لعمل يتوج بتشعب للذات، تبدأ ملامحها في التكون ضمن "أنا" مجزأة، تعمل على بلورة "آخر". وتستقيم تدريجياً إلى أن يحصل التشكل النهائي للأنا، المنفصلة والمستقلة والسابقة للمرحلة اللغوية[1]. وبعد اكتمال تكوّن الأنا يبدأ النظام الرمزي في التبلور مستنداً على جملة النواهي والمحرمات واكتشاف الاختلافات أب/ أم، ذكر/ أنثى، حاضر/ غائب... وعند هذا الحد يتم الانتقال في المستوى اللغوي إلى بناء الخطاب التواصلي الهادف إلى إشباع الرغبات، مرتكزاً إلى الدوال المقصودة المتضمنة في النظام الرمزي المتداول، المتمكن في اللاشعور، "فعندما أعبر أنا عن رغبتي بكلمات فإن الأنا الخاصة تواجه دائماً عقبات من هذا اللاشعور، الذي لا يكف عن الإلحاح بألاعيبه الجانبية خلال بدائل وإحالات استعارية وكنائية تراوغ الوعي لكن اللاشعور ينكشف في الأحلام والنكات والفن"[2].

من هذا المنظور يحدد لاكان أن الدوال في العملية التواصلية تتعامل بصورة دائمة مع معطيات اللاوعي واللاشعور، وتتعالق مع مدلولاتها انطلاقاً مما تتيحه الأساليب البلاغية والصيغ الأسلوبية

---

(1) Jacques Lacan: Ecrits, I, editions seuil, paris 1966, page 94.

(2) رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة جابر عصفور دار قبا للطباعة والنشر 1998 ص 132.

والنصية، وتتعمق المبادرة الرمزية عند المتكلم لتنسجم مع السياق التداولي الذي يخضع البنية اللغوية لتتطابق مع بنية اللاوعي، وفق نظام متناغم ومتكامل. فتنتظم سلسلة الدوال بصورة لا نهائية في التعبير عن مدلولات انزياحية يعمد المتكلم على مواراة حدودها وتصوراتها، لما تؤهله للبقاء متخفياً وراء التوالي الدلالي الذي تولده الكلمات.

وتنطبق هذه السيرورة على العمليات والتحولات النفسية والحالات التي تصحب وضعيات التأزم الوجداني، "ففي الكبت مثلاً يحل دال محل دال آخر ويزج بالدال الذي تم استبداله في اللاشعور، وخلال حياة كاملة يبني الفرد عدة سلاسل دلالية.. باستبدال الكلمات الجديدة بالقديمة ودائماً بزيادة المسافة بين الدال الواضح السهل المنال و.. الدوال اللاشعورية"[1].

إن وضوح الدال برأي لاكان لا يعني بالضرورة وضوح المدلول بالدقّةِ نفسها، بل يبقى من الانشغالات الكبرى للفكر الإنساني بأبعاده التاريخية والثقافية والحضارية؛ وبما أن للغة دوراً تشكيلياً في الفكر، فالأجدر هو الاعتناء بالعلامات اللغوية باعتبارها أفضل دليل على البنية

---

(1) ما دان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2003، ص 19.

النفسية وعلى بنية الذات الإنسانية. لقد توصل لاكان إلى هذه الحقيقة انطلاقاً من استفادته من اللسانيات البنيوية، خاصة ما اتصل منها بتفكيك الأنساق الرمزية الموظفة في الأساطير الثقافية، لتحويلها إلى بنيات ذات قوانين قارّة يمكن تطبيقها على حالات الوعي واللاوعي البشري، باعتبارها تتضمن تشكيلات رمزية قابلة للتحديد والوصف والتأويل، كما أن النسق اللغوي بوصفه نظاماً كلياً من جهة، وأداء فردياً من ناحية أخرى، يتيح بعداه التزمني والتزامي بناء رؤية جديدة تعتمد على الثنائية الكفيلة بتحليل المستويات الداخلية والخارجية للكينونة الإنسانية.

لقد تمكن لاكان على أساس من التوسط الجدلي بين الثنائيات اللسانية من استحضار مبادئ فرويد حول اللاوعي وضمّنها مشروعه البنيوي النفسي المرتكز أساساً حول الدلالة واللغة ضمن أربع علاقات تنشأ "بين الدال (صوت وصورة) والمدلول من ناحية، وبين اللغة (النسق اللغوي) والكلام (خطاب الفرد)، وبين المستويات الفونيمية (المميزة) للكلام والأنساق المجردة للعلامات "التي تنطوي على تعارضاتها" من ناحية ثالثة، وبين الكناية والاستعارة من ناحية رابعة"[1] فمن خلال قراءته "دوسوسير" وحصراً فيما يتعلق بعلاقة الدال والمدلول التي

---

[1] أديب كروزويل: عنصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، ط2 الدار البيضاء 1986. ص 159.

رسمها على شكل لوغاريتم بيبب S/S[1] significant/ signifié يقول لاكان بأن الخط الفاصل بين الدال والمدلول ليس مجرد رسم رياضي بل يعني الفرق الدائم بين سلسلة الدوال والمدلولات، وهذه الثنائية التقابلية يربطها لاكان بالأطروحات التي قدمها "فرويد" بشأن الأحلام التي تصنف في منزلة الدوال الكامنة، والتفسيرات المقدمة بشأنها والتي يسميها "الأفكار الحلمية الكامنة" المنتجة لها بالضرورة.

فالطريقة التي يشغل بها الحلم تستند على التعبير غير المباشر والانزياحي؛ وبالتالي تتوارى دلالة الحلم خلف تفسير يؤول الدال الحلمي إلى مدلول. إن الدال اللغوي الذي يشكل بمظهره بنية اللاوعي يدفع للتركيز على العنصر الجوهري الذي يهم التحليل النفسي وهو المكون التأويلي للغة، فالذي يهم المحلل النفسي ليس الحلم بحد ذاته بقدر ما تهمه المادة المحكية المتمظهرة عبر اللغة. ومن هنا تظهر الأهمية التي أولاها لاكان لعلاقة اللغة باللاوعي، مما يجعل التحليل النفسي المنهج الملائم لدراسة اللاشعور[2].

إن اهتمام لاكان بالدال ولما له من أثر في الحياة النفسية جعله يفصل بين المقومات البنيوية والتفسيرية في نظرية فرويد حيث جعل

---

[1] Jacques Lacan: Ecrits, I, page 253.

[2] صلاح فضل النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 260.

التركيـز علـى الـدوال أهـم من التصورات الهلامية التي يتيحها التفسير، وعمـل مـن جهـة ثانـية علـى الاسـتفادة من أفكار "جاكبسون" المتعلقة بالعنصرين الاستعاري والكنائي اللذين يكونان موجودين في أي عملية تواصلية رمزية ومنها البحث في بُنى الأحلام مثلاً. وفي هذا المجال نجد توافقاً وتقابلاً بين طرح فرويد وجاكبسون بشأن توزيع مفاهيمهما على محوري التركيب والاستبدال والخصائص التـزمنية والتزامنية القائمة وجوباً علـى هـذين المحـورين؛ حـيث إن العلاقـة التي تحكم المحور التركيبي تجاورية في حين أن المحور الاستبدالي محكوم بالمشابهة.

وعلـى هـذا الأساس بنى لاكان عقد التقارب بين منظور فرويد عن اللاوعـي، وبـين قطبـية جاكبــسون حول بنية اللغة الاستعارية والكنائية. لقـد طـرح فـرويد فكـرة "الإزاحـة أو التحويل" و"التكثيف" استناداً على مـبدأ المجاورة، فكانت الأولى كنائية لأن الإزاحة أو الانتقال هي وسيلة يـستعملها اللاشعور للإفلات من قبضة الرقابة؛ فالحلم مثلاً يقدم تمثلاً لصورة أو لفكرة بعيداً عن الفكرة الكامنة التي يهدف الحلم لإظهارها.

والثانـية وهي مجال "التركيز" حيث تتراكب جملة من الدوال فاتحة المجـال لـصورة بـسيطة، تكـون لها عدة معان؛ فهي بذلك تمثل المجاز المرسـل؛ فالـصورة الـتي يتذكـرها الحالم بعد استيقاظه، لا تركز على فكرة كامنة واحدة، بل تتعدد بشأنها التأويلات الفكرية، مما يجعل الدال أو الصورة البارزة صعبة التأويل أو التفسير.

وقامت فكرة "المطابقة" و"الرمزية" على التشابه، فكانتا استعاريتين، حيث إن المطابقة هي تمثيل الفكرة في شكل صورة حلمية، أما الترميز فيجعل وفق مبدأ المشابهة، الأفكارَ الكامنة تتمثل في صيغة صورة وأحلام[1]. والمنحى نفسه اتخذه جاكبسون حين أكد أن الاستبدال الاستعاري قائم على المشابهة أو المماثلة بين الحرفية واستبدالها الاستعاري، كأن نستبدل كلمة عرين وجحر بـ كوخ. أما الاستبدال الكنائي فمبني على المجاورة والعلاقات المنطقية كأن يرتبط الكوخ بالبؤس أو الكوخ بالقش..[2].

وقد قام لاكان بالاستناد إلى الرؤيتين السابقتين، بتحوير موقعهما من العملية النفسية ليصبحا بمثابة "ميتا لغة"، أو لغة شارحة تعمل على بنية وتكييف اللاوعي وفق منظومتين متقابلتين هما: "الرمزي" و"الخيالي"؛ فالأول يتصف بالاختلاف والتقطع والإزاحة لأنه يمثل "الذات"؛ أما الثاني فيتميز بالنزوع للمطابقة والتشابه لأنه يمثل "الأنا"، والعلاقة القائمة بين المنظومتين هي علاقة اختلاف وتعارض. إلا أن هذا لا ينفي عملية التفاعل الممكنة بينهما، "..فإذا حصل تطابق زائف

---

(1) محمد أحمد النابلسي: فرويد والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت 1988، ص 31.

(2) روبرت شولتز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1984، ص 32.

ـ داخل الذات أو بين ذات وأخرى، أو بين ذات وشيء ـ فإن الخيالي يسود.. والرمزي يمتد نحو الخيالي ويعطيه اتجاهاً خاصاً به"[1].

وقد أعطى لاكان لذلك أمثلة مستوحاة من الأعراض وحالات الرغبة والصدمة، تتجلى من خلالها الأبعاد التأويلية الممكنة. فيرى أن "الآلية النفسية التي تنتج الأعراض تحتاج إلى المزاوجة بين دالين ـ صدمة جنسية لاواعية وتغيرات داخل الجسم أو أفعال يقوم بها الجسم ـ وهي لهذا استعارية. أما الرغبة اللاواعية فتضمن إزاحة مستمرة للطاقة من موضوع إلى آخر وهي لهذا كنائية.."[2]. إن اشتغال قطبي المحور اللغوي كما نلاحظ يتميزان بخصوصية التفاعل في بنية اللاوعي استناداً لمبدأ الرغبة، فالكناية تجعل الذات تتابع سلسلة الكلمات التي تعبر عن سلسلة لا منتهية من الدوال التي تهدف إلى تحقيق رغبة تعويض عن شيء مفقود أو تعويض عن "نقص".

أما الاستعارة فإنها تجعل مستوى الرغبة يتحقق عبر استبدال المعنى الظاهر بالمعنى المضمر المستتر أو المكبوت، "فما ترغبه الذات يظهر نفسه باستمرار، وبالإمكان اعتبار الاستعارة عرضاً يكشف عن الرغبة المكبوتة ويوفر منفذاً إلى اللاوعي من خلال الحدود بين الدال

---

[1] جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ص 180.

[2] المرجع نفسه، ص: 177.

والمدلـول"[1]. وكما نلاحظ فإن الطرح الذي يحدده منظور لاكان ينطلق مـن حقـيقة الـبحث في اللاوعـي الذي يتم تأويله عبر الوسائط اللغوية والأدبـية؛ فالأفكـار اللاواعـية للحلـم والتـصورات والتداعيات المنطلقة بـشكل تـوالدي تترابط بنيوياً لتكوّن لغة تتخذ مظهر التكثيفات الدلالية الـتي يتميـز بها الخطاب المحكوم بقاعدة الاستبدالات المختلفة، والذي يعبر في النهاية عن حالات اللاوعي في مظهر استعاري أو كنائي.

وهـذا المـستوى هـو الـذي يحقق الوظيفة الرمزية التي هي جوهر الإنسان الذي جعلته اللغة والوجود الرمزي يعي حقيقته البشرية، ويطور أسـاليب للتعـبير عن مواقفه المتعددة، من خلال توظيفه لسلاسل دلالية لا تعبر بالضرورة عما تحمله وتقدمه ظاهرياً. على اعتبار أن الصلة بين الـدال والمدلـول ـ كمـا أسـلفنا ـ لـيست بالـضرورة متوافقة؛ فالـدال المتضمن في اللاشعور لا يميل بالضرورة إلى مدلول تام الوضوح، لكن تبقـى بنـية العلاقـة القائمـة بينهما هي الحد الحاسم في تحديد الدلالة، خاصـة إذا انطلقـنا من أن "اللاوعي هو بالتحديد خطاب الآخر"[2]، هذا الآخـر الـذي لـيس سـوى الــ هـو (le, ca) الـذي يعـبر عن طريق لغة رمـزية، تتمـثل كـدوال يمكـن أن تـشمل المـادة الكلامـية والأحـلام

---

[1] آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ص 225.

[2] Jacques Lacan: Ecrits I, page 24.

والذكريات، وكبت المشاعر وحالات الصمت والتداعي الحر، وغيره من الوسائط التواصلية الذاتية، وعلينا أن نفُكَّ شيفرتها ضمن عملية سيميائية نؤول من خلالها الخطاب اللساني والرمزي للاوعي.

هذا اللاوعي الذي يعد بنيةً تتحكم في إقامة جسر بين "الذات" و"الأنا" وفق نسق من القوانين المستجيبة للدراسة اللسانية، والتي تحددها الظاهرة الشكلية اللغوية المألوفة؛ وهي وجود خطابين في خطاب واحد؛ أحدهما لاواعي وثانيهما شفهي، يتقاطعان في حقل وحيد هو الحقل الرمزي الذي ترتد إليه كل سيرورة التأويل. هذا النظام الرمزي البشري الذي يرى فيه ألتوسير أنه قانون الثقافة "الشرط المطلق لكل خطاب، هذا الخطاب الحاضر من فوق، أي الغائب في بحثه، في كل خطاب شفهي، خطاب هذا النظام، خطاب الغير، خطاب اللاوعي، اللاوعي الذي يشكل في كل كائن بشري المكان المطلق حيث ينبي خطابه المفرد عن مكانه الخاص.."[1].

II ـ 2 ـ 2 ـ البنية الرمزية والدلالة في 'الرسالة المسروقة' لـ 'بو'

بعد أن تحدثنا فيما سبق عن الأطروحات المركزية عند لاكان نحاول من خلال مناقشتنا للحلقة التي تناول فيها بالتحليل "الرسالة المسروقة" لـ إدغار بو والتي نشرها في مؤلفه "كتابات" Ecrits؛ أن

---

[1] لويس ألتوستر: دراسات لا إنسانوية، ص 61.

نتبين المستوى الإجرائي الذي تعامل من خلاله لاكان مع النص الأدبي، ومدى استثماره للبنية الشكلية للسانيات البنيوية في التحليل النفسي. وكذا رؤيته للاشعور والقوانين التي تتحكم في سير الدلالة وسلسلة الدوال والمدلولات الأساسية ومدى ارتباطها بالعلاقات البيشخصية أو البيذاتية Intersubjective.

ركز لاكان في دراسته للقصة على مشهدين: المشهد الأول[1] تدور أحداثه في القاعة الملكية، حيث تتلقى الملكة رسالة، غير أن الدخول المفاجئ للملك جعلها تخفي الرسالة، بأن وضعتها بطريقة لا تجلب الشكوك على طاولة والعنوان للأعلى، لاحظ الوزير اضطراب الملكة، ففهم أن هناك سراً، ثم قام بإخراج رسالة متشابهة من جيبه ووضعها مكان الأولى. ترى الملكة حادثة السرقة لكنها لا تستطيع أن تفعل أي شيء علناً خشية انكشاف أمرها.

أما المشهد الثاني فيحدث في مكتب الوزير حيث تكلف الملكة الشرطة بتفتيش منزل الوزير واسترجاع الرسالة، لكن مجهودات مسؤول الشرطة وأفراده تذهب سدى فيتم الاستنجاد بالمحقق "دوبان" Dupin، الذي يدخل غرفة الوزير ويتمكن من مشاهدة الرسالة ملقاة مع بعض الأوراق في حافظة بطاقات مهملة قرب أعمدة المدخنة، ثم

---

[1] Jacques Lacan: Ecrits I, page 21.

يعود في اليوم الموالي بعد أن ترك صندوق سجائره ليتذرع باستعادته، وبعد أن استأذن من الوزير قام بتلهيته بإثارة حادثة في الشارع، وأخذ الرسالة الأصلية وترك مكانها أخرى مزيفة. لم يكتشف الوزير أنه فقد الرسالة التي تمت إعادتها للملكة[1].

لقد قدم لاكان من خلال قراءته لقصّة إدغار آلان بو منهجية جديدة ومتميزة في خصوصية معالجتها للنص السردي، من منطلق التحليل البنيوي النفسي، الذي استبعد بشكل أساسي التحليل النفسي المتصل بالكاتب، كما أنه لم يعمد إلى الدراسة التحليلية لنفسيات الشخصيات والذوات الفاعلة في النص، بل سعى إلى التركيز على البنية النصية ومساراتها وتكراراتها، بما يتيحُ تفكيك سلسلة الدوال المتراكبة عبر الرموز التي يتضمنها السرد؛ في البداية يرى لاكان أن آلية الاستبدال والتكرار ـ التي أشرنا إليها عند حديثنا عن الاستعارة والكناية ـ هي التي تتحكم في أسلوبية القصة، فالمشهد الثاني هو تكرار للمشهد الأول، ومسار الدال يتوالى في حركة توزيعية تناوبية متتالية بين الشخصيات التي تتبادل الأفعال الرمزية. وأن آلية التكرار automatisme de répétition تتحدد من خلال المشهدين بـ :

ـ ثلاثة رموز مرتبطة بحادثة واحدة

---

[1] Idid: page 22.

ـ السرقة

ـ الرسالة المسروقة

كما أن السرد يتسم بتبلور ثلاث رؤى وثلاثة أزمنة وثلاثة فاعلين، وتؤدي الأدوار شخصيات مختلفة في كل مرة:

ـ الرؤية الأولى نظرة من لا يرى شيئاً وهو الملك والشرطة.

ـ الرؤية الثانية نظرة من يرى أن الأول لم ير شيئاً، ويعتقد أنه خبأ شيئاً يخفيه وهي الملكة ثم الوزير.

ـ الرؤية الثالثة نظرة من يرى أنه يجب أن يترك مكشوفاً ما يجب إخفاؤه أمام من يريد الاستيلاء عليه، وهي نظرة الوزير ثم "دوبان"[1].

انطلاقاً من معادلة أساسية هي "من يرى = يعلم"، أصبحت الرؤية معادلة للمعرفة وتصبح هيكلة النظام الصارم للبنية السردية يميز بين الذوات والموضوعات استناداً لهذا المعطى؛ فالملكة ترى وتعرف أنها فقدت الرسالة، وتعرف عبر معرفة أخرى أن الرسالة ستعود إليها عن طريق "دوبان". أما الملك فإنه فاقد للمعرفة لأنه فاقد للنظر والرؤية، ويبقى بنفس الموقع على امتداد السرد، مثله في ذلك مثل الشرطة.

وانطلاقاً من تقنية تحديد المواقع، يرى لاكان أن الملكة والوزير ودوبان يتبادلون الأمكنة بين المشهدين الأول والثاني، وحركة

---

[1] Idid: page 24.

الأشخاص تتم عبر حركة الرسالة، فبانتقالها من شخص لآخر يتغير المكان[1]. وهذه الملاحظة التي تحدد مساراً تكرارياً إنما يشير إلى أهمية الدال الذي هو "الرسالة المسروقة"، حيث إن حركة الدال هي التي تعطي الأهمية للذات التي تتشكل وتأخذ موقعها تبعاً لعلاقتها معه في سياق البنية التكرارية. وتَعبرُ الذوات والشخصيات، حيث يتحول الدال إلى شيء رمزي يخترق السلسلة الرمزية في المشهدين الأول والثاني، دون أن ينتميَ لأي منهما، وتتبادل الذوات الأدوار إزاءه بين رغبة في الامتلاك وسعي للتمثل والحضور، لأن الذات في رأي لاكان هي وجود رمزي وحركتها هي من وحي اللاشعور.

ويذهب لاكان إلى أن هذه القصة "بمثابة توضيح لنظرية التحليل النفسي القائلة بأن النظام الرمزي هو الذي يحدد الذات، وأن الذات تتلقى توجيهاً حاسماً من مسار الدال. وبقدر ما يتناول القصة بوصفها أمثولة على التحليل النفسي فإنه ينظر للتحليل النفسي بوصفه عملية قص"[2]. وهو ما يؤدي بنا للقول إن التوالي السردي، الذي تميز بتكرار البنية الحديثة بصورة متقاربة، أفرز علاقات متداخلة ومتشابكة ومتشابهة في ترابط وضعياتها إزاء محور الدال الرمزي، الذي فَعَّلَ علاقة "بيذاتية"

---

(1) مارسيل ماريني وآخرون: مقدمة في المناهج النقدية/ ص 68.

(2) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 134.

Intersubjective تسمح ببروز مستوى بلاغي، يمكّن من دفع تأويل لدلالة الانتقال والتناوب، بوصفها مكوناً لعمليات اللاوعي الذي يتشكل عبر الخطاب الرمزي المؤسّس عن طريق عملية التملك والفقد.

إننا لا نعرف محتوى الرسالة ولا مراسلها ـ سوى أنه الدوق le duc des ـ غير أن امتلاكها يندرج ضمن سلسلة رمزية تشترط السرية وتناقض العلن، وما على الملكة إلا إدراج الرسالة ضمن ما هو حميمي privé، ويصبح الامتياز الصّائن للشرف يتماشى مع التملك ويتناقض مع الفقد، وتتراجع درجة الاهتمام والتركيز حين نبحث عن كاتب الرسالة الذي يصبح عنصراً غير مهم ضمن البنية النصية للقصة[1].

لقد استبعد، لاكان من منظوره الذي عالج به الرسالة المسروقة، التنظير للنقد الأدبي أو الدراسة الأدبية الصرفة التي تأخذ على عاتقها مساءلة النواحي المتعلقة بالجنس الأدبي، واهتم بالجانب التفسيري الذي يتخذ طابع الشمولية وإمكانية التطبيق على نصوص أخرى، استناداً إلى منظومة المفاهيم التي تتيحها عناصر الدال وحركة اللاوعي والرغبة والبنية التكرارية.

إن الرسالة تعد دالاً على استعارة اللاوعي، هذه الاستعارة المبنية على مبدأ التشابه القائم بين المتسلمين للرسالة في كل مرة، وهم

---

[1] Jacques Lacan: Ecrits I, page 38.

"الملكة" و"الوزير" و"دوبان". وصلتهم المتجددة بالرسالة الدال تحكمها بنية متكررة للرغبة في التملك، تدفعهم لتبادل الأدوار بدافع لا واع يوجه تحولهم عبر اللغة التي تسعى إلى ملء الخيال وتقليص النقص الحاصل من الكبت الذي تعانيه كل واحدة من الذوات المتقاطعة في رغبة امتلاك الرسالة. والتي تسعى لأن تقيم عوضاً عن ذلك مع ما يدعوه لاكان "الموضوع الصغير"[1]، وهو ما يتطلب من القارئ إعادة تشكيل المسار الرمزي للدال وفق مستويات يراها مناسبة للتأويل الصحيح للنص، بعيداً عن المفاهيم التي قد تتضمنها توجيهات الكاتب ضمن النص.

وترى الباحثة اليزابيث رايت أن لاكان، بتجاهله للإطار الأدبي للنص، يضع جانباً القوة البلاغية الإقناعية للمؤلف التي لا تعنيه في التحليل، ويسعى بالمقابل ليركز اهتمامه على اللغة والتكرار الذي تتطلبه بنية الرغبة اللاواعية التي تسعى لإضفاء معنى مفقود على الدال، وبذلك يقع تأكيد لاكان على ثلاثة عناصر للتواصل هي القارئ والنص واللغة[2].

يستبعد لاكان المبدع نفسه من النص، ويمنح القارئ الحرية

---

[1] تيري إيجلتون: نظرية الأدب ترجمة ثائر ديب منشورات وزارة الثقافة دمشق 1995، ص 284.

[2] آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ص 241.

المطلقة في التأويل، استناداً للممكنات الرمزية للدال وللغة واللاشعور، موضحاً أن الكيفية التي يستخدم بها بو اللغة تضع القصة نفسها في سياق جديد كل الجدة؛ سياق يتكشف عن معنى لم ينكشف من قبل، ويحل محل بو نفسه من حيث هو دال. فالإجراء المنهجي يجعل الأثر الأدبي يتقاطع مع التحليل النفسي لمساءلة التسيج الدال في النص، والذي يحدد مصير الإنسان ويدفع به إلى الكلام خارج حدود اللغة، عبر الوسائط الاستعارية والكنائية التي تحكم الرمز والدلالة المؤسسة للاوعي[1].

إن إدراج التحليل النفسي ضمن النموذج اللساني البنيوي غايته التأسيس لمنظور جديد حول اللاوعي الذي يكشفه النص عبر الحركة اللانهائية للدال، الذي يقدم للقارئ عبر تحوله حقيقة النص. كما أن آلية التكرار تجعل الدال يضفي قوة معنوية على العناصر التي يتمثلها، فتستحيل إلى عملية تجتذب المعنى في كل مرة بشكل مختلف، لكنه منسجم مع سيرورة الدلالة العامة في النص؛ فعبر التكرار تشغل ذوات بالتناوب مكان ذوات سابقة، وهكذا تتحدد وتتعدّد مكونات البنية لتعطى للدال أقصى حالات التعبير الرمزي والدلالي[2].

---

(1) Gérard Gengembre: les grands courants de la critique littéraira. Page 17.

(2) J. D. Nasio: Cinq lecons sur la Jacques Lacan, editions payot paris 2001, page 74.

II ـ 3 ـ مارت روبير Marthe Robert الرواية العائلية:

خلافاً لما سبقت الإشارة إليه حول حركة اللاوعي وأهمية الدال واللغة وبنية اللاوعي عند جاك لاكان، أو منظور مورون للتنضيد المتصل بالاستعارات الملحة والمنبنية كلها على أساس التكرار والبنية المتماثلة؛ فإن مارث روبير Marthe Robert تبني تصورها انطلاقاً من جنس أدبي محدد هو الرواية، فأبقت بذلك اهتمام التحليل النفسي منصباً حول النص، ووجهت اهتمامها للبحث عن لاوعي النص دون التركيز على الدراسة النفسية للمؤلف.

وقد صاغت نظريتها الأساسية في كتابها "رواية الأصول وأصول الرواية" (Origines du roman et roman des origins) الذي صدر سنة 1972، منطلقة من أطروحات فرويد عن رواية العصابيين العائلية (1901)، التي ربط فيها السرد والقص بمجموعة من التصورات والاستيهامات المستثارة في شكل أحلام اليقظة. وهي وسيلة يلجأ إليها الخيال الإنساني في مرحلة نموه عند الطفل، ليجد من خلالها حلاً لهويته بعدما يصطدم بحقيقة واقع الأسرة وعلاقته بوالديه التي يرى فيهما ينبوع الرعاية والحب المطلق. لكن سرعان ما تتراجع هذه الصورة ويكتشف أن والديه ليسا بتلك المثالية المركزية الموجهة له، وخاصة في حالة قدوم ولد جديد؛ فتدفعه نرجسيته الطفلية المضخمة لمنزلته، إلى الشعور بالخيبة والخديعة، خاصة بعد إدراكه للمعنى

الاجتماعـي للحياة الإنسانية. فينكفئ على ذاته ليؤلف حكاية أسطورية، يهرب إليها من واقعه ومن غربته. بعد أن صار أبواه الحقيقيان في نظره مجـرد شخـصين تعهداه بالتربية. ويتصور الطفل أنه ابن لقيط أو متبنى، وستظهر الحقـيقة يـوماً بظهـور أبـويه الحقيقـيين اللذين يمثلان عائلة ملكية أو نبيلة[1].

وتحكـم هـذه التـصورات الأولـية طبيعة العلاقة الطفلية مع عائلته، وخاصة إذا بلغ مرحلة الجنسية التي تنشأ عنها السلوكيات التمييزية بين الأب والأم. وتـرى مـارث روبير أن المرحلة الأولى من الرواية العائلية، تـتمحور حـول الـبعد النرجسي الذي يتملك الطفلَ في المراحل الأولى لتكويـنه النفـسي. فـيدعوه لإنـتاج القـصة الأسـطورية المتـصلة بحقيقته المتخـيلة، والـتي يقـوم مـن خلالها بإعادة تأهيل دور الأبوين الغائبين، حـيث يعطـى الجانـب النبـيل للأب؛ هذا الأب الذي لا يمكن أن يكون حاضـراً، بل هو غائب باستمرار، إنه نوع من الموت القائم في اللاوعي. ويـسعى الطفـل لـشغل مكـان أبيه، وبمقابل هذا يحتفظ الطفل بأمه إلى جانـبه، وبهـذا نجـد أن الطفـل "لا يقـتل أبـاه بـل يلغيه بكل بساطة من الدائـرة الأسـرية، مانحـاً نفسه الأب المثالي الذي يأمل الطفل أن يحوز

---

[1] مـارت روبـير: رواية الأصـول وأصـول الـرواية، تـرجمة وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص 95.

على مزاياه، ويجعل أمه بالمناسبة جاهزة بحيث يكون بوسعه أن يتدخل في شؤون قلبها، وأن يشرف على ضروب حبها"[1].

وهذا المنحى الذي تقدمه مارت روبير، ينسجم بشكل دقيق، ووثيق الصلة مع مرحلة الجنسية لدى الطفل، فالتشابه الذي يميز صورة الأبوين قبل هذه المرحلة يجعل الطفل لا يكتشف اختلافهما الجنسي، وبالتالي فهما في نظره مخلوقان متشابهان جديران بأن يحبهما معاً. أما بعد اكتشاف الاختلاف فإن نظرته تتغير، بما يسمح بظهور مفهوم الفارق، والاختلاف، والتمايز والتباين، ومن ثم النزاع والصراع الذي هو جوهر الفعل الإبداعي.

إن تبلور عاطفتي الحب والكراهية تحل الإشكال القائم في القصة الأسطورية للطفل الذي يجعل من حضور صورة الأبوين تتعاطى مع الخيال المشدود بالإكراه الاجتماعي، الذي يبلور الصور المتعددة للفعل النهائي؛ فالأم تبقى دائمة الحضور في اللاوعي، ومن خلالها تتبدى مجموعة من الأنساق التأويلية التي يتم تثبيتها في القصة الأسطورية للرواية العائلية. وتتحكم صورة الأم بصورة محورية في بنية الرواية، انطلاقاً من موقعها المتبدل بين الخطيئة أو الاستقامة، فإذا كان الحكم الموجه لها نابعاً من الخطيئة فإنها تتدنى في اللاوعي الطفلي إلى مرتبة

---

[1] المرجع السابق، ص 102.

الخادمة أو المرأة الضائعة. ويحصل العكس إذا كانت الصفة الملتزمة بها هي صفة الأم المرغوبة[1].

ويتم خلق المجال الحر للإبداع الروائي استناداً لهذه المفاهيم التي توجه بصورة متواصلة الجانب الواضح من رواية السيرة الذاتية التي تكون ممحورة حول ثنائية الأم والأنثى، وامتلاكِ السلطة الأبوية البديلة. فالصراع يتم وفق آلية الامتلاك والإلغاء، ووفق عنصر الإشباع الذي يخلقه الشعور بالفقد. فالطفل اللقيط أو المتبنى يسعى عن طريق التمثل الخيالي للإمساك بالسلطة المغيبة في الأب المفقود، ومنها سلطة الإبداع؛ "تلك السلطة التي تتصف بأنها في ناظريه قوة الرجولة الأبوية... فبعد أن خطف من الأب ـ الزوج ـ تلك المرأة التي يشتهيها اشتهاء مزدوجاً.. اختلس أيضاً من الأب الإله تلك الاستطاعة القضيبية الخلاقة، الخلاقة أكثر من أي شيء آخر التي تجعله وحدها قادراً على أن يكافئ نموذجه"[2].

من هذا المنظور تغدو الكتابة الروائية مزجاً بين عوالم المتخيل والواقعي، ووصفاً يجمع بين الممتلك والمفقود، لغاية إعادة تثبيت القيم الممكنة في الواقع الاجتماعي المباح، وتلك التي تبقى حبيسة اللاوعي. ومن هذا المنطلق يعتقد التحليل النفسي أن الرواية هي

---

[1] المرجع السابق، ص 105.

[2] المرجع نفسه، ص: 108.

مجموع الاستيهامات والصور التي يبتكرها الروائي، ويستعيد بها جملة استيهامات وصور ماضية، كانت في حينها الصدى الأول للرغبات المكبوتة والتعبير الأقرب إليها، وهذه الرغبات هي بالأصل غريزية. ويعيدنا هذا الطرح إلى مفهوم الرواية العائلية التي أشار إليها فرويد في كتابه "تفسير الأحلام" واستبدل فيما بعد بطرح آخر هو نظرية قتل الأولاد لأبيهم، أو ما يعرف بعقدة أوديب[1].

لقد حاولت مارت روبير أن توفق بين النظريتين في كتابها "أصول الرواية.."، حين رأت بأن الرواية العائلية تتمثل فيها قيمة إلغاء الأب: هذا الإلغاء الذي قد يكون مفهوماً فلسفياً عاماً، نابعاً من الإحساس الطفلي بالمنافسة حول امتلاك الأم ـ الأنثى. وهو نوع من القتل تجاه الأب الذي يشكل الغياب موتاً له، كما أن رغبة امتلاك السلطة والحل محل الأب يتخذ صورة المثالية والنبالة بالنسبة إلى الطفل اللقيط والمتبنى، ولذلك فهو يسعى إلى تعويض النقص الحاصل في المعادلة الأسرية.

وتنعكس هذه الحالات النفسية في الأعمال الروائية بصورة غير مباشرة، فيعمد الروائي إلا تمويهها بأشكال التعبير اللغوي، والأساليب الفنية، والموضوعات المختلفة التي تضفي طابعاً أو مسحة من الموضوعية على الأبطال والشخصيات الروائية التي تعبر بشكل مباشر

---

(1) المرجع نفسه، ص: 42 ـ 55.

عن جوهر البعد اللاشعوري لحالة العقدة الأوديبية وحالة الطفل اللقيط واللاشرعي. ويكون للخيال دور حاسم في بناء العوالم الروائية الممتدة بين ما هو واقعي ممكن، وبين تجنيحات أسطورية توظف فيها كل آفاق الأساطير والخرافات والقصص العجيبة، التي تلبي شغف النقيب عن كل ما من شأنه أن يلف الرواية بأجواء سحرية، تمنح الحرية للتعبير عن أعماق المأساة الدفينة.

وترى مارت روبير أن الرواية كانت دائماً قائمة على الصنفين السابقين، فإما أن وجهها البارز مبني وفق عقدة أوديب، أو أنها مؤسسة على رواية عائلية للطفل اللقيط. وتضربُ لذلك أمثلة تصنّف من خلالها الإبداعات التي قدمها كبار الروائيين في العالم. فكتابات بلزاك، هوغو، تولستوي، دستويفسكي، بروست، فولكنر وديكنز، مؤسسة وفق منظور متصل بالحقيقي والواقعي الذي يفرضه عالم العلاقات القائمة، وهو بذلك شبيه على وجه الخصوص بالابن غير الشرعي الأوديبي.

أما كتابات ميغال دو سرفانتس، سيرانو دوبرجراك، نوفاليس، فرانز كافكا وهرمان ملفل، فإنها لا تلتزم بالواقعي وتسعى بالمقابل إلى خلق عالم تخييلي آخر؛ عالم لا وجود له إلا في الخيال المبدع، يجمع المتناقضات بالممكنات، ويسوق مجالاً يسبح فيه بحرية المتأمل للخيال والوهم على حد سواء. إن الروائي في الحالة الأولى "مضطر لأن يقيس كل شيء وأن يتحقق من كل الأشياء، حتى يعبر عنها بصور

تطابق ما يعتقد أنها الحقيقة.. وفي الحالة الثانية على العكس، لا يعترف بأي التزام خارجي بالنسبة إلى رؤياه.. إنه يبتكر مخلوقات غريبة يسميها جنيات وعمالقة وأقزاماً، وكلاباً عالمة"[1].

إن تنوع الإبداع الروائي، كما رأيناه، محكوم بآلية التفاعل المتعدد مع جوهر البناء النفسي اللاشعوري الذي يشكل لا وعي الكتابة، انطلاقاً من مدى التفاعل مع شكل الخيال والتخييل الذي يسنده. ولكن مجمل العملية الإبداعية في مستواها الجمالي تبقى خاضعة باستمرار للأسطورة الذاتية، سواء في مظهرها الأوديبي أم الأسري. فالرواية تتكون 'أول ما تتكون، على غرار أحلام اليقظة، أي بين الحلم والواقع، الوهم والحقيقة، اللاشعور والشعور، الذاكرة الأولى والراهن.. ويبلورها التعبير في نص هو حصيلة إعداد طويل يختفي وراء مسافات من الحجب الكثيفة منها الأسطورة الأسرية التي يستطيع التحليل النفسي وحده كشفها"[2].

II ـ 4 ـ جان بيلمان نويل ولا وعي النص:

في كتابه الموسوم بـ "نحو لاوعي النص" (Vers l,inconscient du texte) الصادر سنة 1979 عمل جان بيلمان نويل Jean Bellemin

---

[1] المرجع السابق، ص 128.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

على تحديد مسار للتحليل النفسي للنص دعاه "التحليل النصي" textanalysc. يقوم هذا التحليل على جملة من المعطيات التي تنافس الأطروحات الـ فرويدية التي تركز على سيرة المؤلف، وتبحث في لاوعي الكاتب. ويسعى بالمقابل إلى مواجهة جسد النص الذي يتمظهر فيه لا وعيه الخاص، لا بوصفه شيئاً مجسداً ومحدداً، بل باعتباره سمة وخاصة تتخلل مقاطع النص التي تتكثف فيها الدلالة وتتجدد المعاني عند كل قراءة جديدة[1].

ويمكننا الاهتداء إلى مكونات اللاوعي النصي من خلال التعامل مع الكلمات، والبحث في المسكوت عنه والمغفل والمضمر، وفي البياضات الفاصلة بين الجمل والمقاطع. فعبر مساءلة الحضور والغياب تتكشف حقائق تتجاوز المستوى السطحي للبنية النصية، وتجعل الكلمات في النص تنطق بصورة أكثر شفافية[2]. إن المسار المقترح يقضي بإبعاد المؤلف من دائرة التحليل، والتفرغ للبحث في لاوعي النص انطلاقاً من القوى اللاواعية التي تنتظم ضمن البنية اللغوية، والتي لا تتصل بفاعل محدد.

---

[1] Jean Bellemin Noel: Vers l, inconscient du texte, ed PUF, 1979, page 194.

[2] Idid, p: 8.

وهـذا التـصور القريب من الأطروحات اللاكانية، بل والمستند إلى جـوانب مهمـة فـيها خاصـة ممـا تعلـق بدور المتلقي، نجده يسعى إلى إحـلال الـذات القارئـة محـل الـذات الكاتبة، ويغدو بذلك التواصل مع الـنص حـواراً مـع الآخـر الذي نشكل بصدده تصوراً ورؤية يتفاعل من خلالها لاوعي النص المستند إلى التحليل النفسي، مع القيم والمدركات الخارجـية للمتلقـي الـذي يـشكل رؤيته المطلقة من تجربته في الحياة، والـتي تـسمح لـه بـإدراك البنية النفسية للنص، انطلاقاً من بنيته اللغوية، وبعيداً عن كل تأويل مستند إلى ما هو خارجي أو لغة شارحة.

إن الـنص الأدبـي لا يـتعلق بالقـراءة الأحاديـة الإطلاقـية، بـل يقبل سلـسلة التواصل المتعـددة التي تفتحها أمامه فاعليّات القراء، مما يسمح بجعلـه مـتعدداً في حركيته التي لا تقبل النهائية. وتتحدد إنتاجية النص مـن خـلال معناه المتولد فقط عبر سيرورة الفعل القرائي، وعبر القارئ الذي يشحن النص برؤيته الخاصة[1].

فلا يجب أن يغرب عن بالنا بأن رؤية العالم في الأدب والاستدلال علـى تـأثيرات اللاوعي، ينظمان عملهما وفق منوال واحد، إنهما نوعان للتفسير، طـريقتان للقـراءة، لـنقل قـراءات. فـالأدب والتحليل النفسي

---

(1) المرجع السابق: ص 194.

يفهمان مقاصد الإنسان في حياته اليومية، كما في قدره التاريخي وأكثر عمقاً"[1].

إن النقد النفسي من هذا المنظور يندرج ضمن منظور يجعل النص الأدبي يتمتع باستقلالية، تبده عن سيرة حياة المؤلف وأسطورته الشخصية. فيغدو التحليل النصي استراتيجية في القراءة قريبة من القراءة النفسية، حيث يحل القارئ محل المؤلف، وتتحول عملية القراءة إلى تفاعل مع اللغة الأدبية المشحونة بجملة القيم الرمزية الدالة على اللاوعي. كما أن الدراسة النقدية النفسية تأخذ في الحسبان طرفي العملية التواصلية المؤلف والقارئ، وتراعي موقع كل واحد منهما من النص؛ فالكاتب "يكتب من أجل جمهوره الداخلي... ويصنع القارئ من نفسه مؤلفاً أثناء قراءته"[2].

إن دعوة بيلمان للبحث عن لاوعي النص تأتي في سياق دراسة نفسية تسعى إلى تجاوز الأطروحات الـ فرويدية المحددة والمحدودة، التي تسير وفق نمط ثابت وقارّ، يستند إلى مفهوم عقدة أوديب أو الاستيهامات الليبيدية، بما فيها من عصاب أو نرجسية، وبالتالي فإن النص يصبح منتهياً ومغلقاً وغير قابل للقراءة المتعددة. والأحكامُ

---

(1) جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص 16.

(2) مارسيل ماريني ـ مقدمة في المناهج النقدية ـ ص 91.

التأويلية تصبح مجرد اجترار لمفاهيم وصيغ ساكنة.

وقد توصل نويل إلى فكرة البحث عن لاوعي النص انطلاقاً من دراسته للنصوص الشعبية المجهولة المؤلف، والتي يستحيل البحث بشأنها عن سيرة المؤلف ولا وعيه، وانعكاسات حياته النفسية في الآثار الأدبية، غير أن القارئ الذي يتواصل مع النص هو الذي ينتقل بين مستوى الملفوظ énonce الملفوظة énonciation ويتمكن من اكتشاف لاوعي النص عبر تواصله الحر مع الشخصيات، وعبر تأويله المنظم والمحكوم بأنساق البناء اللغوي والنصي.

وفي كتابه "الحكايات الشعبية واستيهاماتها" (1983) يصرح نويل بأن ما يجعل نمط التحليل المرتكز إلى لاوعي النص ممكناً هو: "أن الرسالة التي تفترض وجود مرسل ومتلق حتى لو كان أحدهما (غائباً أو غفلاً) فيمكننا بلوغ المعنى من جانب واحد وسيصل الناقد إلى حقيقة التنظيم اللاواعي الذي يحرك النص، لأنه يستنفر من أجل هذا الغرض تنظيمه اللاواعي"[1]. يتضح أن لا وعي النص بنية ثابتة ومستقلة عن القارئ والمؤلف، ويمكن الوصول لضبطها متى تحققت شروط التفاعل في مستوى التواصل مع النص، والتي تتطلب تفكيك النظام الرمزي الذي يتحكم في البنية اللغوية أساساً، ثم التأكيد على البعد

---

(1) – جان إيف تاديه: الأدب في القرن العشرين، ص218.

الذاتي للمتعامل مع النص في مرحلة لاحقة؛ لأن رغبة القارئ تصبح هي رغبة الشخصيات.

غير أن منظومة التحليل المتّبعة من طرف الناقد في بحثه عن البنية اللاواعية للنص، يجب أن تتركز على علاقات الدوال المتماثلة والمتباينة، ومدى تجاوبها وانسجامها في بلورة تصور منطقي يحكم آلية التفسير الصحيح لذاتية الأثر الأدبي الذي لا تنكشف حقيقته للوهلة الأولى، بل عبر عمل منهجي دقيق. فكما يقول ستاروبنسكي إنه من المفيد النظر للآثار الأدبية كمنظومات دالة، وكلية متماسكة في أجزائها.. والبنيات الذاتية للأثر تزاوجها شبكة من العلائق التي تظهره على مهاد يتعالى عليه.. فالطاقات المتوترة الضمنية التي يحيا بها العمل الأدبي تنطوي على قوى تهدم البنية ولن نستطيع فهمها.. ولا تتوفر لنا المؤشرات الرئيسية خارج العمل الفني بل في داخله، شريطة أن نعرف كيف نلتمسها"[1].

واصل بيلمان المجهود النظري والإجرائي لكل من لاكان ومورون، حيث قدم قراءة لأعمالهما في كتابه 'علم النفس والأدب" ومن ثم استطاع أن يطرح مفهوم لا وعي النص، الذي كان لاكان قد جعله مجسداً في بنية اللغة التي تصبح تعبيراً ممسرحاً لذات الكاتب الذي كان

---

[1] – جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، ص19.

في السابق يتوارى خلف شخصيات تنكرية، كما هي الحال في المؤلفات القصصية والدرامية، كاشفاً بذلك عن خطاب الآخر، محققاً للإنسان مشروعية في خطابه 'الأصيل والكامل intégrale parole"[1].

كما أن نويل يستند إلى نظرية موررون التي قدمنا لها سابقاً، والتي تركز بصورة جلية ومنهجية على الأعمال الأدبية بصورة أساسية، قبل كل استنتاج بيوغرافي. وهذه الرؤية التي تلح في استبعاد المستوى الواقعي اليومي للمبدع، وتؤكد بالمقابل على "المؤلف الذي صار نصاً"[2]، هي التي أسهمت في بلورة نظرة نويل ومقاربته حول الدراسة النفسية للنصوص الأدبية، والمتأثرة بشكل حتمي بنظريات بارت عن علاقة المؤلف بالنص، تلك العلاقة التي تنتهي بمجرد الفراغ من الكتابة.

فالنص يتحكم، عبر اللغة واللاوعي والأحلام، في بناء عالمه الخاص الذي يجب أن يدرس في سياقه، بعيداً عن كل تأثير موضوعي خارجي، قد يرهن مسار الدراسة والتحليل؛ إذ ليس الأديب هو من يتكلم في الأثر بل النص ذاته، ذلك النص الذي ينغلق على ذاته ويلغي مَنْ صاغه. وفي هذا المعنى يقول نويل: "... إن النص هو حارس

---

(1) جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ص10.

(2) المرجع السابق، ص101.

للاستيهام، يستوعبه، يضمه، يستخدمه، كي يضع فيه مادة خاصة يستأصله من التجربة المعاشة للمؤلف؛ حينئذ لن يتوافر الحظ لنقد التحليل النفسي كي يحيط بموضوعه إلا إذا انطلق من فرضية تعترف بأن النص مزوّد بلاوعي خاص به"[1].

هذا اللاوعي الذي يتم البحث عنه، هو لاوعي مؤسس من مكونات نصية، ومن شواهد مجازية استعارية وكنائية، تتفاعل في ثنايا العمل الإبداعي، فتحول الاهتمام من البحث عن المدلولات إلى تتبع مسارات الدوال. والقول بهذا الرأي هو جوهر الفعل القرائي النقدي الجديد، الذي يسعى عبر المقولات التحليلية النفسية إلى ضبط وتيرة ذات النص، المتمظهرة عبر علامات داخلية واضحة؛ فلاوعي النص هو تفاعل داخلي، ومنظور جديد يتم فيه تبادل الأدوار بين الدلالة والتأويل. وإذا ما ترك التأويل مكانه للدلالة، فمعنى ذلك أن تحولاً جديداً بدأ يحدث. وهكذا يملك التحليل النفسي بالفعل مرجعياته الخاصة، ولم يعد في حاجة لمرجع خارجي[2].

---

[1] المرجع السابق، ص120.

[2] جيل دولوز وكلير بارني: حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي ترجمة عبد الحي أزرقان وأحمد العلم، إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء 1999، ص112.

الفصل الثالث

النقد البنيوي التكويني

تمهيد

تطور البحث في العلاقة بين الأدب والمجتمع

يقودنا البحث في العلاقة بين الإبداع الإنساني وصلته بالبيئة التي يتفاعل معها، إلى استقراء التاريخ الفكري والفلسفي الذي سعى للبحث في علاقة الإنتاج الفني بالشروط الاجتماعية التي أنتجته. وفي هذا السياق نجد أن أبكر تصور نظري حاول البحث في علاقة الأدب بمحيطه الاجتماعي، يعود في رأينا للعلاّمة ابن خلدون الذي أفرد فصلاً من المقدمة بعنوان "في التفاوت بين مراتب السيف والقلم في الدول". وسعى من خلاله إلى تحديد وظيفة ودور المثقف الشاعر من مسار بناء الدولة العصبية، عبر مراحلها الثلاث. وبيّن أهمية الأدب في سيرورة بناء الوعي الثقافي للعصبية الحاكمة، حين خصّه بالدور الأساسي في مرحلة استقرار الدولة وتوسعها.

وإذا كانت هذه اللفتة لم تجد من يتابعها في الفضاء الثقافي العربي، فإن الأمر يختلف في أوروبا. فبعد حوالي خمسة قرون من هذا الطرح الخلدوني المحدود بالنظرة المتصلة بدورة حياة الدولة، جاءت الفكرة التي طرحها المفكر الإيطالي جون باتيست فيكو Jean Batiste 1668-1744 من حيث أنه "فسر الإنتاج الأدبي تفسيراً مادياً، يركز على علاقة التواشج بينه وبين المجتمع، منتهياً إلى خلاصة أساسية تؤكد أن المجتمع لا يقدم ببساطة مسرحيات وأشعاراً وروايات، لكنه ينمي أدباً وأدباء، يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية ونظرياتهم منه"[1]. وتقول هذه الرؤية بالعلاقة التناظرية بين الأشكال الأدبية والمراحل الحضارية، فلكل مرحلة من مراحل التطور البشري، شكل أدبي يستجيب فنياً للنزعات والسلوكيات الجمالية التي تتبناها المجموعة الاجتماعية.

ومن هذا المنطلق يمكننا إعادة بناء مسار للأشكال الفنية والأدبية، عبر المراحل المختلفة للتطور الحضاري للمجتمعات الإنسانية منذ عهودها الأولى، ليكون الشعر أسبق من النثر لما يتطلبه الأخير من تركيز عقلي، كما أن الأشكال الشعرية من غنائية وملحمية تؤرخ للمرحلة الرعوية. ويكون المسرح والشعر التمثلي مرتبطاً بظهور

---

[1] محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع، مجلة فصول، المجلد 4، العدد1، اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1983، ص61.

المدينة الدولة، ومنه فإن أغلب المدن اليونانية اشتملت على مسارح خاصة بها.

وإذا كان فيكو قد ركز على العنصر الزمني، فإن العنصر المكاني قُدِّمَ من طرف مدام دوستايل Mme dw Staël (1766-1817) في كتابيها: "الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية"، و"عن ألمانيا". حيث طرحت تساؤلات بشأن تأثير البيئة الاجتماعية ممثلة في الدين والسلوكيات والعادات والتقاليد الاجتماعية، في الأدب والعكس صحيح. وقد أسهم لاحقاً تطور الدراسات الاجتماعية على يد أوغست كونت Auguste Comte (1798-1857)، في ظهور أطروحات سانت بوف Bocuve Sainte (1804-1869) حول أثر البنيات العقلية والجسمية للأفراد وخصائصهم الأخلاقية والعائلية الاجتماعية في إنتاج الأدب. ليأتي بعد ذلك تلميذه هيبوليت تين hypolitte Taine (1828-1893)، الذي صاغ أطروحات أستاذه مضيفاً عنصراً ثالثاً لأطروحات سابقيه، وهو عنصر العرق أو الجنس. ليصوغ بذلك ما يعرف بقانون الوحدات الثلاث: الجنس أو العرق، والبيئة، واللحظة التاريخية.

وإذا كانت هذه البدايات تندرج ضمن اكتشاف العلاقة بين الأدب والمجتمع، وتمت تنميتها عبر الاستفادة من الدراسات الخاصة بعلم الاجتماع، فإن النقد السوسيولوجي يعود في أصوله إلى ثلاثة روافد أساسية أسهمت في بلورة التصورات النظرية الأساسية لدى مؤسس النقد

السوسيولوجي "جورج لوكاش". وهذه الروافد هي[1]:

- **الرافد الأول:** المادية التاريخية.

- **الرافد الثاني:** علماء الاجتماع الألمان، ومنهم ماكس فيبر Max Weber (1864-1920)، وكارل مانهايم Karl Mannheim(1947-1891)، الذين قاموا بدراسات في الإبداع والمجتمع والإيديولوجيا.

- **الرافد الثالث:** المتمثل في أعمال مدرسة فرانكفورت السوسيولوجية الخاصة بالنقد الاجتماعي والتاريخي والجمالي، ومنها على الخصوص أعمال أدورنو W.Adorno، وهوركايمر M.Horkeimer.

وإذا كانت هذه الروافد قد ألهمت منظري سوسيولوجيا الأدب، فإن المسار النقدي الاجتماعي قد تبلور بصورة أكثر وضوحاً في كتابات النقاد الجدليين الذين يرتكزون على مبادئ المادية الديالكتيكية، ونظرتهم لعلاقة الإبداع بالمجتمع. ومن ذلك نجد المقالات التي كتبها فلاديمير لينين Vladimir Lénine عن ليون تولتسوي Léon Tolstoï، تركز بشكل أساسي على البحث في انعكاس العناصر الإيديولوجية

---

[1] عبد الرحمن بوعلي: أثر المنهج السوسيولوجي في الدراسات النقدية العربية، مجلة الوحدة المجلس القومي للثقافة العربية الرباط، عدد49، 1988، ص32.

الموجودة في المجتمع في النصوص الأدبية، ثم الانتقال للحديث عن إيديولوجية الكاتب. وقد عرفت هذه الدراسة طرح مصطلحين أساسيين في النقد السوسيولوجي هما؛ مصطلح "المرآة" ومصطلح "الانعكاس الفعال"[1].

ويفيد تقاطع المصطلحين في أن النص الأدبي يجب أن يعكس صورة الواقع، من منظور يتبنى الصدق في التعبير في رسم ملامح الحركة الاجتماعية. وقد عمل جورج بليخانوف George Plekhanov على تجاوز النزعة الجدلية المطلقة، بدعوته للجمع بين مقومات النقد الجمالي والنقد السوسيولوجي، دون أن يهمل الدور الاجتماعي للإبداع الفني والأدبي، فالناقد مطالب بأن يكشف في النصوص الأدبية عن العناصر الإيديولوجية والطبقية[2]. ثم يأتي الدور بعد ذلك في المرحلة الثانية للبحث عن المكونات الجمالية للنصوص الإبداعية.

وإذا كانت هذه هي الأفكار التي يمثلها النقاد الجدليون، فإننا نصادف أطروحة أخرى متفرعة عنها دون أن تماثلها، قدمها الناقد والفيلسوف والمفكر "جورج لوكاش" George Lukacs (1885-1971)، هي البنيوية التكوينية. وسنسعى من خلال هذا الفصل إلى توضيح

---

(1) Claude Prévost: Littérature, Politique, Idéologie, editions socials, Paris 1973, page 129.

(2) جورج بليخانوف: الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت 1977، ص59.

التنويعات المتعددة التي عرفتها منهجية النقد الأدبي السوسيولوجي في ملامحه الجديدة، سواء أكانت البنيوية التكوينية في كتابات لوسيان غولدمان الذي طور مفاهيم أستاذه جورج لوكاش، وفَرضَ على النقد الجامعي الفرنسي تداول تيار منهج النقدي السوسيولوجي المستوحى من الفلسفة الماركسية(1) أم من خلال نظريات سوسيولوجيا النص والتحديدات التي قدمها بيار زيما، واستلهمت كتابات وأفكار ميخائيل باختين حول نظرية الرواية.

1- الإرث اللوكاشي وتناظر الأدب والواقع

1.1- البنية الاجتماعية والجمالية الفردية:

تميّز المسار النقدي لـ جورج لوكاش (1885-1971) بمرحلتين حاسمتين، تمثل المرحلة الأولى كتاباتُه التي يتبنى فيها المنطق الهيجلي الظاهراتي، من خلال مؤلفاته: "الروح والأشكال" L'Ame et les formes 1991، ثم كتابه "التاريخ والوعي الطبقي" 1913، وكتاب "نظرية الرواية" Théorie Du roman 1920، الذي صاغ فيه الأسس الأولى لنظرية الرواية. والمرحلة الثانية هي التي يتبنى فيها الأطروحات المادية الجدلية للنظرية الماركسية، وتميزت بكتاباته

---

(1) Roger Fayolle, La critique, Armand Collin, Paris 1978, Page 197.

حول بلزاك والواقعية الفرنسية، والرواية التاريخية، ولعل الحس النقدي والفلسفي المتميز هو الذي قاد لوكاش دوماً نحو البحث في الجمالية الشكلية، دون إهمال المكونات الفكرية والإنسانية.

ولعل هذا المزج والتوفيق بين منهجين فلسفيين، هو الذي قاده إلى التأسيس لجمالية روائية، لا تكتفي بدراسة المضامين، بل تحاول أيضاً أن تعطي أهمية كبيرة للأشكال الأدبية، ولعل هذا الموقف الجديد، هو الذي جلب له مضايقات طوال فترة المرحلة الستالينية التي أجبرته على التنكر لكتاباته الأساسية، ومنها كتاب "نظرية الرواية" 1920، وكتاب "التاريخ والوعي الطبقي" –1913 الذي يقول عنه: "كتاب التاريخ والوعي الطبقي هو رجعي بسبب مثاليته، بسبب فهمه الناقص لنظرية الانعكاس، وبسبب إنكاره للديالكتيك في الطبيعة، طبعاً لم أكن أنا الوحيد في هذه المرحلة، الذي حدث معه ذلك؛ بالعكس فقد كان هذا الأمر حدثاً جماهيرياً"[1].

وعلى الرغم من تنكر لوكاش لكتاباته السابقة، فإنه بقي محافظاً على استقلاله المنهجي، ونظرته المتفردة في دراسة علاقة البناء الثقافي بالبناء الاجتماعي؛ فالانعكاس ليس آلياً وليس جماعياً. والقيم الثقافية

---

[1] جورج لوكاش: دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1985، ص52–147.

للمجتمع لا تلغي القيم الفردية للإنسان، لأن حقيقة الإبداع الأدبي لا تصل إلى مستواها الأمثل، إلا إذا تجسدت فيها القيم الفردية والجماعية في آن واحد. وهذه القيم التي يمثلها الشكل الفني الأدبي والروائي، ينبني تماسكها على درجة تناسق بين ما هو فردي (الكتاب) وما هو جماعي، وبذلك يبتعد النص الأدبي عن أن يكون مجرّد انعكاس آلي للبنية التحتية، ومنفعل بقيمتها وتناقضاتها المختلفة. ويرى لوكاش بأن الأدب في جوهره هو معرفة بالواقع ناتجة عن رؤية وتحليل، وليس انعكاساً سطحياً لمظاهر الواقع الذي يعطينا نصوصاً سِمَتُها الأساسية هو الوصف الإثنوغرافي. "فالواقع موجود قبل أن نمتلك معرفته، إن له شكلاً، وهو ما يصر لوكاش على اعتباره "كلية ديالكتيكية". وكيما ينعكس الواقع في الأدب، لابد له من المرور عبر ذات الكاتب الإبداعية التي تصوغ شكل العمل الأدبي الذي يعكس شكل العالم الحقيقي"[1].

إن النظرة التي يعتمدها جورج لوكاش في مجال تأسيس سوسيولوجية الأدب والرواية، تجمع بين محاور أساسية هي النص الأدبي والروائي، والقيمة الإيديولوجية للكاتب والمجتمع، ليصل في النهاية إلى إنجاز علاقة بين هاته الأطراف، تتلخص في أن الأديب

---

(1) خالد أعرج: في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي، عبد المنعم ناشرون، ط1، حلب 1999، ص35.

والروائـي، نـتاج لظروف سوسيو ـ تاريخية، ولذلك فإن إنتاجه سينطبع لا محالة بهاته الوضعية، ولذا على الناقد "أن يبحث في العلاقة المتبادلة بـين الـتطور الاقتصادي والاجتماعي، والنظرة إلى العالم والشكل الفني الذي ينتج عنه"[1].

إن معتقدات لوكاش في أهمية دور النظرية الماركسية حول التطور التاريخي للمجتمعات، في بلورة منظور تطوري جدلي لحركة المجتمع، وحقيقة البنية الفوقية التي هي نتاج للعلاقات المادية التي تشكل جوهر العلاقات الاجتماعية، لم تمنعه من أن يكون مقتنعاً من أن الإبداع الفني الإنـساني، وهو يشكل جزءاً من البنية الفوقية، لا يمكن إغفال دوره في تـشكيل وصـياغة جـوانب حـساسة مـن المكونات النظرية للأفراد. وقد شـكل جانـب الاهـتمام بالرواية القسم الأهم من انشغالاته النظرية فيما يتعلق بالنقد الأدبي، حيث نظر إلى الإبداع الروائي بوصفه تمثلاً للحياة الاجتماعية في مظهرها الطبقي.

فالاهـتمام بالجانـب الخارجـي مـن الحـياة الاجتماعـية يجـب ألا يخفـيَ حقـيقة المكـونات الإنـسانية الكامنة في جوهر الفرد. والاهتمام بالجوهـر هـو تعبير وكـشف عـن طاقات الإبداع التي تكمن في عمق الـنفس الإنـسانية. والـرؤيةُ المأسـاوية الـتي يعيـشها الإنـسان، نابعة من

---

[1] George. Lukacs; Le Roman Historique; editions Payot. Paris 1965 Page 13.

انفصاله عن واقعه الحياتي ورفضه له. ومن هنا فإن وظيفة ودور الفن هي السمو بالمشاعر والقيم الإنسانية، لمحاورة القيم الكلية، دون التوقف عند رصد إكراهات الواقع. وهذا الأمر يجعله يلتقي في مستوى تجريدي مع مجموع القيم والأشكال والإبداعات الأخرى، في صيغة بنية دالة متناسقة، قائمة على وعي كلي بالحقيقة الاجتماعية. فعلاقة الروح بالأشكال، هي في أساسها علاقة للجوهر بتمثلاته المظهرية المتعددة، والتي رغم تباينها المفترض في مستوى المظهر، فإن حقيقتها ثابتة لا تتغير.

ويرى فيصل دراج بهذا الشأن، أن لوكاش في اهتمامه بالجانب الاجتماعي للإبداع، فإنه يركز على مفهوم تطور الطبقة المنتجة، وبانتقاله للتأكيد على العنصر الفردي فإنه يحدد أهمية دراسة مقولة الإنسان في سموه وانحطاطه، إنه يشتغل ضمن ثنائية محورية في المقاربة الإبداعية، هي ثنائي الإقتصادوية- الإنسانوية[1].

2.1- المقاربة السوسيولوجية للرواية

تقودنا النظرة السابقة إلى مساءلة مفهوم الشكل عند لوكاش، لنجد أنه يمثل صيغة خاصة تتمثل في محتوى الشكل بمنظور جمالية القرن

---

[1] فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان، دمشق 1993، ص81.

التاسع عشر؛ أي إن الشكل عند لوكاش ليس شيئاً تقنياً لغوياً، كما هو لـدى الـشكلانيين، ومـن بعـدهم لـدى البنـيويين. إنـه بالأحرى؛ القالب الجمالـي المعطـى للمضمون، ويتجلى في معالم تقنية كالزمن السردي والعلاقة المتبادلة بين الشخصيات والمواقف ضمن العمل"[1]. كما ارتبط مفهـوم الـشكل عـند لـوكاش، في مجـالات الإبـداع الفـني والأدبـي والفلـسفي، بمجمـل الحـركات والأنـساق التنظيمية الاجتماعية. وبذلك يكـون قـد تجـاوز إلى حـد بعيد الجماليات الكلاسيكية الماركسية، في رؤيتها للإبداع على أنه بالضرورة، مرآة للحياة الاجتماعية المباشرة.

إن الـشكل الفـني مـن مـنظور لوكاش يكوّن قيمة متماسكة يسعى الوعـي الفعلـي للأفـراد إلى بلـوغها. هذا الوعي المكون من المقومات الذهنية التي يتألف منها وعي المجموعة، يتحدد من خلاله المسار الذي اتـبعه الكاتـب أو الفـنان، أو الفيلـسوف، وسـبر آفاقـه بصورة أرقى من جمـيع الـناس. ومـن هـنا يكـون العمـل الإبداعـي مـشتملاً علـى أرقى درجات الفردية والجماعية، في ذات الوقت[2].

---

[1] آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1992، ص253.

[2] Lucien Goldman: Maexisme et sciences humaines, edition Gallimard, collection idées, Paris 1970, Page 240.

وإذا كان مفهوم "الجوهر"، ومفهوم "الكلية" من القيم الأساسية للمنظور الجدلي الهيغلي فإن لوكاش تبنى أيضاً، جانباً من مقاربات وأطروحات هيغل، فيما يخص الدراسة المقارنة بين الملحمة والرواية، وتمثيلهما لشكلين من أشكال السلوك الثقافي، وأشار بعد ذلك إلى أن المنظور الجدلي الهيغلي، عجز عن إدراك حقيقة العلاقة الفعلية القائمة بين الأشكال الفنية والبنيات المجتمعية، لأنه ردها لتعدد وتحول في البناء الثقافي دون البحث في خصوصيات هذا التعدد. رغم أن هيجل حاول من خلال إشارته، في كتابه "علم الجمال"، إلى العنصر الروائي Le Romanesque داخل المجتمع، وتبين أن هذا العنصر، هو البديل الفعلي لتحلل وتلاشي العنصر الرومانسي. وهذا العنصر الجديد هو نتيجة للتحول الذي عرفه المجتمع في أشكاله التعبيرية منذ رواية الفروسية، والرواية الرعوية.

فالقيم التي كانت مثالاً يصارع من أجله الفرسان، والتي كانت تخضع في مجملها للتحولات التي تخلقها الظروف والوضعيات اليومية الجديدة، أصبحت مضبوطة ومتحكماً فيها عبر نظام جديد، تحكم سيره مؤسسات الدولة القمعية التي لا تفسح المجال لتلك الانطلاقات اللانهائية المفتوحة على الممكن في مختلف تجلياته. ومن هنا تحول الروائيون وأبطالهم إلى مجابهة واقع جديد، هذا الواقع الذي يقف فيه الفرد في مواجهة المجتمع ومؤسساته. وبذلك صارت الرواية تمثل مجالاً تتقابل فيه ذاتية الفرد، في مواجهة قيم المجتمع؛ مجالاً

للصراع بين "شعر القلب" و"بين" نثر العلائق الاجتماعية ومصادفة الظروف الخارجية"، وبذلك فإن الرواية تضطلع بوظيفة "ملحمة برجوازية"، داخل "مجتمع منظم بطريقة نثرية"[1].

وقد استفاد لوكاش من التصور السابق، ووصل إلى أنه من خلال تتبع نشأة وتطور الشكل الروائي، نجد أنه يرتبط بظهور التنظيم المجتمعي البرجوازي الجديد، الوريث للإقطاعية. ويؤكد لوكاش ذلك حين يشير إلى "أن السمات النموذجية للرواية لا تبرز إلى حيز الوجود، إلا بعد أن تصبح الرواية هي الشكل التعبيري للمجتمع البرجوازي"[2].وهذا القطعي يثبت قيمتين أساسيتين: إحداهما اجتماعية، والثانية جمالية فنية. فالشكل الفني الممثل في الرواية يركز على قيم البطولة الفردية، ويتحدث عن مصير الفرد في مواجهة المجتمع، في مقابل الملحمة التي تمجد القيم الجماعية، وتطرح المصير الجماعي للأفراد. إن الرواية هي الشكل الفني الذي يتيح المجال لحرية الفرد، في اكتشاف ذاته، وطاقاته، وخصوصياته، في مواجهة القوى الأخرى المواجهة له في المجتمع، بعدما كانت الملحمة قد كبلت انطلاقته، وأغرقته ضمن مظهر جماعي زائف.

---

[1] محمد برادة: مقدمة ترجمة كتاب ميخائيل باختين، الخطاب الروائي دار الأمان الرباط 1987، ص6.

[2] جورج لوكاش: الرواية ملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت 1977، ص9.

وهكـذا تكون الرواية بحسب رأي لوكاش في كتابه "نظرية الرواية" هـي مـسار تاريخـي "للـروح الـتي تعـبر العالم لتكتشف وتتعلم معرفة نفـسها، عـبر اختـبارات ومغامـرات تعـيد لهـا الثقة في ذاتها، وتتيح لها إظهـار قـدراتها، واستكـشاف جوهرها"[1]. إن هذا التصور يـركز بصورة واضحة وجلية على أهمية دور الفرد في خوض التجربة والمغامرة، في عـالم واقعـي غـير منظم، تحكمـه المـصادفة والتلقائـية، وتنكـشف فيه حقائق الزيف الوجودي والانحطاط والتدهور.

وانطلاقـاً مـن خصوصية الدور الذي يؤديه البطل في الرواية، تظهر التبايـنات بين الشكل الروائي، وبين الملحمة. فإذا كان بطل الملحمة لا يحـس بالعزلة والانفصال، لكونه منسجماً كلية مع منظومته المجتمعية، والمدافـع عـن قيمها، فـإن بطـل الـرواية هو الفرد المبدع المؤمن بقيم سـامية أصـيلة ومطلقـة، ولتحقـيق ذلـك يعيش صراعاً دائماً مع العالم الخارجـي الذي لا يتيح له فرصة تحقيق هذه القيم. وهو ما يعزز نزعته الإشكالية القائمة على الصراع بين داخلية الذات وخارجيتها. فـ لوكاش ركـز عـبر هـذا الطـرح المتـباين، لـيؤكد "علـى الـصراع بـين أخلاقـية المؤسـسات والبنى الاجتماعية، وبين أخلاقية الذات الإنسانية. إذن يدور

---

[1] George Lukacs: la théorie fu roman, éfitions Gontier, Paris 1968, Page 85.

الصراع بين الفكر الموضوعي ومتطلبات الفكر المطلق"[1]. واستناداً للعلاقة التي تحكم علاقة البطل بسيرورة البناء الثقافي للمجتمع، وصياغة علاقته مع الإنتاج الثقافي، رأى لوكاش أن الرواية الأوروبية خلال القرن التاسع عشر عرفت ثلاثة أشكال هي:

أ ـ **الرواية المثالية التجريدية:** المميزة بنشاط البطل، ووعيه الضيق في مقابل تعقد العالم، ومثالها: رواية دون كيشوت، والأحمر والأسود.

ب ـ **الرواية النفسية:** الموجهة لتحليل الحياة الداخلية، والمتميزة بسلبية البطل، الحامل لوعي واسع يقنعه بما يستجديه من الواقع، ومثال هذا النوع: رواية التربية العاطفية.

ج ـ **الرواية التربوية التعليمية:** وهي رواية تناقض الحالتين السابقتين التي لا يرفض فيها البطل الواقع الإشكالي، كما لا يقبله على مستوى القيم ضمنياً، ومثالها: رواية "ويلهالم مايسر" لـ غوتة Goethe [2].

لقد استند التصنيف السابق إلى تركيب مستويين متلازمين هما: الشكل والمضمون، والعلاقة القائمة بينهما لا تبالغ في الاهتمام والتحيّز

---

(1) محمد ساري: البحث عن النقد الجديد، دار الحداثة، ط1، بيروت 1984، ص18.

(2) Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris 1964, Pafe 25.

لعنصر على حساب آخر، وهو ما أدى إلى الاستفادة الواضحة من مقولات فلسفة الجمال الهيغلي. فالعملية الإبداعية كل متكامل، بين شكل المحتوى ومحتوى الشكل. ومن هذا المنطلق صنف لوكاش الأعمال الأدبية الكبرى، واصفاً إياها بأنها تلك الأعمال التي لا تتوقف عند العكس الخارجي للواقع، بل تسعى لتوظيف ثرائه وتنوعه، في صورة من الانسجام غير المخل بالقيمة الفنية، وهو ما مثلته أعمال الروائيين أمثال: بلزاك، وتولستوي.

ينظر لوكاش إلى أن الدراسة السوسيولوجية للأعمال الروائية، لا يمكنها أن تضيف شيئاً هاماً للنقد الروائي، إذا بقيت حبيسة تصورات ومقاربات تهتم بالمحتوى المضموني فقط، أو انحصرت بالمقابل في سياق ضيق يركز بدرجة كبيرة على القيم الجمالية. إن لوكاش يعطي أهمية قصوى لدراسة الرواية من موقع أنها تمثل الوجه الكاشف للتطور الحقيقي في الميدان الثقافي والتاريخي للمجتمع. واعتباراً لذلك فإن الدراسة التحليلية للرواية، يجب أن تنطلق من معطى أساسي هو الكشف عن البنيات الدلالية في النصوص الأدبية، والبحث عن الرؤية الشمولية التي يسعى الفرد إلى بلوغها عبر تفاعله الإيجابي مع الحركة الدائبة للسيرورة الاجتماعية.

وبناء على ذلك فإن النص الروائي عليه أن يكون فضاء مفتوحاً للشخصيات، لتظهر فيه على حقيقتها بشكل واضح وتام، وتعكس

آراءها وأفكارها، وميولها الفكرية الإيديولوجية. وهذا السلوك الجمالي الشكلي. يسمح بانفتاح النص الرؤائي، ويخلصه من الانغلاق والتقوقع على ذاته، واجترار مواقف سياسية طافية على سطحه. ومن ثمَّ فإن القارئ يواجه النص الروائي بمنطق عقلي، يقارن من خلاله بين مختلف التصورات ورؤى العالم التي تحملها الشخصيات الممثلة في النص، والتي يجد لها امتدادات في الواقع الاجتماعي.

وبذلك تكون الرواية قد كشفت عن صورة موضوعية للعصر الذي تمثله. يقول لوكاش: "إن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي للعالم، لا يمكن أن يكون تاماً، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى من الوعي، فالكاتب يهمل العنصر الهام من الشخص القائم في ذهنه، حين يهمل النظرة إلى العالم. إن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامّة عكساً بليغاً"[1].

وبالإضافة إلى الطرح السابق فإن لوكاش سعى جاهداً للابتعادِ بالنقد السوسيولوجي عن مجال الأحكام المسبقة على الأعمال الأدبية، أو على كتابها. لأن نظريته المبنية على قاعدة التناظر بين الأشكال الأدبية والبيئة الاجتماعية التاريخية والفكرية التي أُنتجت في سياقها، قد

---

(1) جورج لوكاش: دراسات في الواقعية، ص25.

تتحول أثناء الممارسة النقدية إلى ما يشبهُ المحاكمة القبلية، والإسقاطُ غير السليم لأحكام مسبقة، تحيد بالتحليل النقدي عن طبيعته الموضوعية مثلما كانت عليه الدراسات السوسيولوجية الأولى؛ حيث يتم الحكم على النصوص الأدبية الروائية في ضوء الانتماء الطبقي والاجتماعي للمؤلفين.

علماً أن أقوال الكاتب وتصريحاته المعلنة، ليست بالضرورة هي المكونات المقولاتية والبنيات الذهنية المعبر عنها في النصوص الروائية. وذلك يعود في جوهره إلى طبيعة العملية الإبداعية التي هي ليست مجرد إجراء تجميعي لعناصر الواقع الموضوعية، بل هناك أيضاً، إلى جانب ذلك، المؤثرات النفسية الذاتية والقيم الجمالية التي تحد من طموح الكاتب ونزواته المعلنة، ومن ثمَّ فإن لوكاش يستعرض المقولة الرئيسة في الأدب الواقعي وهي فكرة النمط؛ والذي يمكن تعريفه بأنه نوع من التآلف، أو هو التراكُب الذي يجمع معاً الخصائص العامة والنوعية في نموذج يتضمن الشخصيات والمواقف.."[1].

ويمثل لوكاش لرؤيته هذه من خلال دراسته لرواية "الفلاحون لـ بلزاك BALZAC، حيث وجد أن الروائي تمكن من تصوير الحياة

---

(1) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1996، ص63.

للطبقات الاجتماعية في الريف بصورة واقعية، تجلّت فيها عناصر الحيوية والتنوّع والثراء. فمن خلال توظيف كفاءته الإبداعية ككاتب، قدم نقداً صريحاً للأفكار التي تمسّك بها بكل قوة حتى نهاية حياته كمفكر سياسي[1]. فالوصف المقدم في الرواية يتنافى جذرياً مع القناعات الإيديولوجية لـ بلزاك الرجل المدافع عن الأرستقراطية. والذي يقدم الشخصيات نفسها - في الواقع العيني - في شكل من السلبية والتجريد. لم يكن بلزاك في الواقع لسان حال البرجوازية التقدمية الصاعدة فحسب، بل عرف أيضاً كيف يقبض عليها في ماهيتها، في علاقتها مع مجمل الحياة الاجتماعية، في تفاعلها وتداخلها[2].

إن تقييم لوكاش لأعمال بلزاك قام على أساس مدى اقترابه وابتعاده من الإطار المرجعي الماركسي للتفسير الاجتماعي والاقتصادي، بالإضافة إلى ذلك فإن دفاعه عن الواقعية، هو في الواقع دفاع عن الأدب الجماهيري، في مواجهة أدب الصفوة البرجوازية، كما نجده يعتمد في أعماله النقدية على أشهر الأعمال الأدبية بوصفها قادرة على

---

(1) جورج لوكاش: دراسات في الواقعية الأوروبية، ص49.

(2) جورج لوكاش: الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة، ط1، بيروت 1980، ص11.

تصوير الصراعات بشكل دقيق"[1].

وما يمكن قوله بصدد الأفكار النظرية التي طرحها لوكاش أنها بقيت في أغلب الأحيان مؤجلة، حين تصديه لنقد الأعمال الأدبية، حيث نجده يركز بشكل عميق على العناصر الاجتماعية والاقتصادية المؤثرة في الأعمال والنصوص الروائية. أما المستوى الجمالي للنصوص فإنه لم يشغل مساحة كبيرة من الدراسة، ويمكن رد ذلك للاهتمام الكبير الذي يوليه للبعد الفلسفي في الإبداعات الروائية، وفي البيئة التي أنتجتها. ويمكننا التأكد من ذلك بعودتنا إلى كتابيه: "الرواية التاريخية" أو "دراسات في الواقعية الأوروبية"، أو إلى المقالات التي صدرت في كتاب بعنوان "الأدب والفلسفة والوعي الطبقي". وهذه الحقيقة تؤكد المقولة القائلة بأن الطموح النظري يكون دائماً مجازاً لما يقوم به الناقد في مستوى الممارسة.

إن لوكاش يتأرجح في هذا الجانب الأخير بين الدراسة الجمالية، والتفسير الاجتماعي والاقتصادي، حتى وإن كان يُغلّب قليلاً تحليل الرواية في ضوء المعطيات الاجتماعية والاقتصادية[2]. لكن تحاليله

---

(1) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1996، ص64.

(2) حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجية، ص63.

الأساسية تركزت دائماً في مجال البحث عن المستوى الفلسفي والتنظيري للعلاقات القائمة بين الإبداع، وشروطه الاجتماعية والتاريخية. انطلاقاً من إيمانه بضرورة "الجمع بين ما هو شكلي وما هو جوهري لإتمام تمثل القيم الفنية التي تضيء طبيعة الحياة، وذلك ما لا يتأتى إلا بعقد الصلة بين ميزات الإنسان الفردي الخاصّ، والإنسان الاجتماعي العام"[1].

II- البنيوية التكوينية لوسيان غولدمان LUCIEN GOLDMAN:

يعدّ النشاط النظري الفلسفي، والنقدي الإجرائي لـ لوسيان غولدمان (1913-1970)[2]، امتداداً طبيعياً، واستلهاماً منظماً للرصيد النظري لـ لوكاش في مجال نقد الرواية الذي أعاد صياغة أسئلة سوسيولوجية النقد بمفاهيمها الجديدة. لقد استوعب غولدمان الإرث النظري لأستاذه لوكاش فيما يتعلق بمفاهيم البنية والشكل، والنظرة الشمولية. وصاغ بدوره مقولات جعلها أساساً لدراسة الأعمال الروائية،

---

[1] محمد خرماش: إشكالية المنهج في النقد المغربي المعاصر، أنفو- برانت، ط1، فاس 2001، ص11.

[2] من أهم كتابات لوسيان غولدمان: الجماعة البشرية والكون عند كانط 1945، العلوم الإنسانية والفلسفة 1952، أبحاث جدلية 1958، الإله الخفي 1959، من أجل سوسيولوجيا الرواية 1964، الماركسية والعلوم الإنسانية 1970.

قصدَ الوصول إلى الكشف عن التصورات الفكرية التي تحملها، وكذا علاقتها ببيئة تكوينها، وهذا وفق منهجه الجديد الذي يسميه "البنيوية التكوينية" (Structuralisme Génétique)، المتميز بشكل كبير عن المناهج السوسيولوجية السابقة في دراسة الإنتاج الأدبي، بالرغم من ربطه بين الأعمال الأدبية والسياقات الثقافية التي تنتجها. فالأطروحات النظرية التي عمل على صياغتها، يظهر فيها التأثر الواضح، بكتابات لوكاش، لاسيما كتاب نظرية الرواية، كما أن بحثه في التشكيلات الثقافية الدالة على رؤية العالم، يعتمد في جانب منها على مفهوم البنيات الذهنية في الفكر الهيغلي. وقد ركز غولدمان اهتمامه على دراسة البنية الفكرية والمجتمعية للنص، بغية الكشف عن درجة تمثل النصوص الإبداعية لفكر المجموعة الاجتماعية أو الطبقة التي ينتمي إليها المبدع.

فـ غولدمان حاول في دراساته "تجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب، وذلك بتركيزه على بنية فكرية تتمثل في رؤية للعالم تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية وتولدها"[1].

---

[1] جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق 1998، ص108.

وهذا المسار، يقف في طرف نقيض لما يسمى سوسيولوجية المضامين، التي يظهر فيها العمل الأدبي كانعكاس حتمي وآلي للمجتمع ووعيه الجماعي. كما يرفض النزعة الشكلانية التي لا تحفل بالجوانب الاجتماعية والتاريخية في النصوص الأدبية. وبناء على هذا فإن "البنيوية التكوينية" تركز على الطابع الاجتماعي للإبداع، غير أن العمل الأدبي لا يمثل القيم الفكرية للمجتمع بأكمله. بل يتضمن بنية ذهنية لإحدى التصورات الموجودة في الواقع فقط، والتي تتبناها فئة دون أخرى، وتبقى حرية الكاتب هي بالأساس، عملية تشكيل جمالي"[1].

وهذا يقودنا للقول إن الأسئلة المنهجية التي تطرحها البنيوية التكوينية في مقاربتها للنصوص الأدبية، تتحدد في البحث عن البنية المتماسكة المندرجة في سياق إيديولوجي داخل النص. وتكون مهمة الناقد هي الإجابة عن سؤال يتعلق بمدى اشتمال النص على بنية دالة متماسكة، وهل أن كل عناصر ومكونات العمل الأدبي تنتظم فيما بينها لتعطي دلالة شاملة؟. وهل تنسحب هذه البنية على عمل واحد، أم على مجموع الأعمال التي أنتجها الكاتب؟. ثم يتم الانتقال بعد ذلك إلى إدراج العنصر الاجتماعي والإيديولوجي، ضمن التحليل، عبر البحث عن الاتجاه أو التيار الذي ينتمي إليه الكاتب في الحياة الاجتماعية، ثمَّ

---

[1] Lucin Goldman: Pour Une Sociologie du Roman Page 345.

مـا هـي الـشروط التاريخية والسوسيولوجية التي أسهمت في بروز هذا التيار.

وواضـح أن هـذه المنهجية تبحث في العلاقات التي تربط بين الأثر الأدبـي وسـياقه الاجتماعـي والاقتـصادي الـذي شـكل بيئـته التكوينية. وبهـدف الـتحكم في المـسار النظـري العـام للبنـيوية التكويـنـية، اقـترح غـولدمان جملة من المفاهيم الإجرائية الأساسية، للبحث في بنية العمل الأدبي وتكوينه، وهي: رؤية العالم، البنية الدالة، الفهم، التفسير.

II. 1- "رؤية العالم" La vision du monde وأشكال الوعي:

قـدم لوسـيان غولدمان في كتابه "الإله المتواري" Le dieu Caché، مـنهجه المعـتمد علـى الـبحث عـن التوافق بين الأبنية الصورية المطلقة للأعمـال الأدبـية والفكـرية، وبـين الأبنية التنظيمية للمجتمع، من خلال دراسته لمسرح جان راسين Jean Racine، وكتابات المفكر الديـني بليز باسـكال Blaise Pascal. وتوصـل في القـسم الثانـي[1] مـن كتابه الإله المـتواري إلى أن كـلاً مـن راسين وباسكال قد عبرا من خلال كتاباتهما عـن رؤيـة مأسـاوية تـشاؤمية إلى الوجود. هذه الرؤية محكومة بمنطق وفكر وروحانية الحـركة 'الجانسينية'، وأنَّ انتسابهما من جهة أخرى كانَ إلى طـبقة اجتماعـية هـي "نبالة الرداء"[2]. وتم التوصل إلى هذه النتيجة

[1] انظر القسم الثاني في الصفحات 97-182 من كتاب الإله المتواري.

[2] Lucien Golfman: Le dieu cache, page110.

من خلال الربط بين رؤية العالم والطبقات الاجتماعية، والرؤية المأساوية للحركة الجانسينية وعلاقتها بنبالة الرداء La noblesse de Robe. لقد انطلق غولدمان من واقع الطبقة الاجتماعية المعروفة بنبلاء الإدارة الذين لا ينتمون لطبقة النبلاء عبر رابطة الدم، بل اشتروا مناصب الإدارة وصفات النبالة، عندما شرع ملوك فرنسا منذ نهاية القرن السادس عشر في بيع الوظائف الدائمة في الدولة، لسد احتياجاتهم المتزايدة للأموال. فتمّ بذلك منح هذه الجماعة الألقاب والامتيازات التي ترتقي بها إلى مرتبة النبلاء. وبتطور هذه الجماعة صارت تشكل خطراً على الدولة، وقوبلت بالاحتقار والازدراء من طرف طبقة النبلاء، إلى أن جاء لويس الرابع عشر واستولى على مقاليد الحكم عام 1661، فقلص من صلاحيات هذه الجماعة واستبدل بأعضائها رجالاً يثق بهم، ومن هنا وجدت الجماعة نفسها في مأزق تاريخي، تمثل أساساً في التراجع الحاد في سلطتها، مما جعلها في وضع بائس.

وقد استند غولدمان لهذا الوضع المأساوي لطبقة نبالة الرداء، ليضمه إلى مواقف الحركة الجانسينية التي استمدت تسميتها من مؤسسها الراهب البلجيكي "جانسينيوس"، الذي حاول تقديم تفسيرات لفكر القديس أوغسطين. ووضع قواعد أساسية لمذهبه تتلخص في مبدأين هما: عقيدة سبق الاختيار من الرب أو مبدأ الجبرية، وعقيدة البركة الفعالة بذاتها، التي تلغي كل دور للفرد في الخلاص بذاته، وتنفي

عنه كل منزع إيجابي نحو إنقاذ روحه[1]. إنها تنفي كل حرية للإنسان في تحديد مصيره، أو السعي لتجاوز محنه، لأنه مكبل حسب هذه النظرية بالقدر الرباني السابق.

فالإدارة البشرية لا وجود لها، وحياة الإنسان تصبح كأنها كابوس يحكمه القلق الدائم. ووصل في النهاية إلى الربط بين الرؤية المأساوية في كتابات راسين وباسكال والوضعية التي تعيشها الطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها وكذلك كانت رؤيتهم للعالم، نابعة من عمق التصور الذهني والمقولاتي العام لمجموع أفكار طبقة نبالة الرداء التي أعطت أذناً صاغية للحركة الجانسينية في مواقفها المتطرفة، بشأن استحالة قيام حياة حقيقية ومثالية على الأرض؛ لأن العالم تسوده قيم متدهورة، يستحيل معها بعث الحياة والأمل في قيم أصيلة جديدة.

وقد عبر باسكال عن هذه الأطروحات من خلال تبني أفكار تعارض بين المثالية المطلقة والحياة الاجتماعية. فهي تعارض بين الله والعالم الواقعي، وتؤسس لمنظور يربط الإنسان بالعدم، وبسيطرة وقيم الخطيئة واللاعدل. وبالصورة نفسها نجد أن راسين ضمن مسرحياته إشكالية اصطدام البطل باستحالة تحقيق تصوراته وأفكاره المثالية، في عالم متدهور ونسبي، يعرف مسبقاً أن مواجهته لقيمه المطلقة لا تكلل

---

[1] محمد علي الكردي: الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، المجلد 15، العدد 4، دمشق 1982، ص112.

بالنجاح بالضرورة، لأن إنجازات الفرد ليست محكومة بمدى قدرته على الفعل، بل بمدى تسيير القوى الغيبية لمصيره. وهذا الواقع الذهني والفكري والاجتماعي لنبالة الرداء، هو الذي طبع أعمال كتابات المنتمين إليها، بالنزعة المأساوية، والحس التشاؤمي العدمي، الفاقد للأمل في إمكانية إحداث التغيير، انطلاقاً من الإرادة الفردية للإنسان.

إن هذا المنطلق يعد أساساً في كشفنا لخصوصية عمل غولدمان والأسس الفلسفية التي بني عليها منهجه النقدي، والمتصلة بالبحث في طبيعة الوعي الاجتماعي، ومستوياته المختلفة، والذي قاده إلى صياغة مفهوم "رؤية العالم" الذي يجسد شكلاً من أشكال الوعي لدى طبقة معينة، من منطلق يلغي عنه كل تصور ميتافيزيقي، بل على العكس من ذلك فإن "رؤية العالم" تشكل جوهر الظاهرة الاجتماعية التي يدعوها علماء الاجتماع "الوعي الجماعي"[1].

ومصطلح الرؤية للعالم اعتمده عدد من الفلاسفة من أمثال ديلتاي ولوكاش، ويرى هذا الأخير أن رؤية العالم تعني "إدراك المبدع لمشاكل حياته ومشاكل عصره بغريزة فنية مؤكدة"[2]. وقد عمل غولدمان في البداية على توضيحه بصورة تجعله قابلاً للإدراك والمعاينة، مع إمكانية

---

[1] Lucien Goldman: Le dieu cache, page 25.

[2] فاطمة أوزرويل مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، دار الفنك، ط1، الدار البيضاء 1989، ص173.

تطبيقه إجرائياً على مختلف النصوص، لكونه يمثل قيمة وتصوراً وأداة مفهومية تساعد على الكشف عن القيم والتعابير المباشرة للفكر. غير أن الاشتراط الأساسي لـ"رؤية العالم" ينبثق من تجاوزها للمجال الفردي، والسعي للبحث عن تمثلها في سياق اجتماعي وفكري عام. فحقيقتها اجتماعية وعامة، ولا يمكن أن تكون فردية، فالمواقف والتوجهات والخصائص الفردية لا يمكن أن تؤسس رؤية للعالم.

وبمقابل ذلك قد نجد مفكرين وفلاسفة ومبدعين يختلفون في خصائصهم النفسية الذاتية والفردية التي قد تصل حد التناقض، لكنهم على الرغم من ذلك يشتركون في رؤية واحدة للعالم، "وهو ما نؤكده عند معاينتنا للبنية العامة لأعمال وكتابات كانط، وباسكال، وراسين المحكومة بالتشابه في خطوطها العامة، رغم الاختلافات القائمة بين الكتاب بوصفهم أفراداً، فما يوحد بينهم هو رؤيتهم للعالم رؤية مأساوية"[1].

والعمل الأدبي يجسد الرؤية للعالم، لهذه الطبقة أو تلك انطلاقاً من تضافر بعدين: الأول اجتماعي منطلق من الواقع المعيش، والثاني فردي منطلق من خيال الفنان. والرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة

---

(1) Lucien Goldman: Le dieu cache, p: 24.

بشكل طبيعي ولا مباشر، تؤثر في الفرد "الكاتب المبدع" وهو يعيدها بدوره إلى المجموعة[1].

فالرؤية للعالم تختلف عن أشكال الوعي البسيطة التي نجدها منتشرة في الواقع الاجتماعي لدى كل الطبقات دون استثناء. فهي درجة من الوعي لا يملكها عامة الناس، بل تجد مجالها عند الصفوة المثقفة وكبار الكتاب والفلاسفة الذين يستطيعون التنظير للطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها. وقد قدم غولدمان لتحديد خصوصية الرؤية للعالم، تمييزاً بين أشكال الوعي المتداولة في الطبقات الاجتماعية، هي الوعي الواقع، والوعي الممكن.

إن الوعي الواقع Conscience réelle هو شكل الوعي البسيط المتداول بين مجموع أفراد الطبقة الاجتماعية[2]، فهو وعي بالحاضر مستند إلى الماضي بمختلف حيثياته ومكوناته الاقتصادية والفكرية والتربوية والدينية. وهو شكل الوعي الذي يخلق التجانس بين أفراد المجموعة الاجتماعية، ويؤكد إحساسها بأنها تكوّن وحدة متكاملة في مستويات وجودها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي.

---

(1) جمال شحيد: في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1982، ص38.

(2) édition Gallimard, Paris 1970, page 125.

أما الوعي الممكن Conscience Possible فهو وعي يتجاوز المستوى المتداول من الوعي الفعلي، لأنه يتميز بالشمولية والاتساع في نظرته لوضع الطبقة أو المجموعة الاجتماعية وسياق وجودها التاريخي، ضمن وجود بقية الطبقات والمجموعات الأخرى. فيعمل على تأطير تصور شامل لصيانة مصالحها، ووضعها في سيرورة الحياة الاجتماعية. فالوعي الممكن يتجسد من خلال توصل المجموعة الاجتماعية إلى أقصى درجة من التماثل مع الواقع، دون أن تضطر إلى التخلي عن بنيتها. وهذا الوعي الذي يتجلى في الأعمال الفكرية والفنية والأدبية، لا يترجم حقيقة ما يفكرون به، أو ما يقولونه، وإنما يكشف لأفراد المجموعة ما كانوا يفكرون فيه من دون علم منهم[1]. وهذا الشكل من الوعي لدى طبقة ما هو في الوقت نفسه تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطبقة، وكل عمل أدبي يجسد ويبلور رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك، يجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن، ولا يتوافر ذلك إلا للكتّاب والمفكرين الكبار دون الصغار منهم، الذين يتوقفون عند الوعي الفعلي لدى طبقة ما ويقتصرون على وصفه"[2].

---

[1] Lucien Goldman: Marxisme et sciences humaines, page 240.

[2] Lucien Goldman: Sciences humaines et philosophie, edition PUF, Paris 1952, page 125.

فالعملية الإبداعية الحاملة لرؤية العالم لا تتسم بالبساطة، والتلقائية، والانعكاسية، بل هي أعمق من ذلك بكثير، نظراً للضرورات الجمالية التي تتحكم في الصياغة الفنية للأعمال الإبداعية عموماً والرواية تحديداً. فإذا كان العمل الأدبي في رأي غولدمان تعبيراً عن "رؤية العالم"، معبراً عنها بواسطة فرد، فإن هذا الأخير مطالب في نظره، بأن يستجيب لطبيعة العلاقات المجتمعية، ويقدمها في صورة جمالية فنية، ملتزماً بالبنى الذهنية والتصورات الأساسية للأفكار الإيديولوجية للطبقة الاجتماعية التي تتشكل بنية النص في سياقها.

إن بنية النص المجتمعية تتضح عبر رؤية العالم التي يبسطها الكاتب في ثنايا نصه، وتستجيب بصورة واضحة لبنية إحدى الإيديولوجيات أو الطبقات الاجتماعية الموجودة في الواقع بالضرورة. وفي هذا الشأن يؤكّد غولدمان أنه منذ نهاية التاريخ القديم، وحتى أيامنا هذه، كانت الطبقات الاجتماعية تمثل دائماً البنيات التحتية المؤسسة لرؤى العالم، "فكل مرة سعينا فيها إلى إيجاد البنية التحتية لفلسفة ما، أو لاتجاه أدبي أو فني ما، فإن ما نصل إليه ليس جيلاً أو أمة، أو كنيسة، أو فئة، مهنية، أو مجموعة اجتماعية. وإنما إلى طبقة اجتماعية، وإلى علاقاتها بالمجتمع، وأن الحد الأقصى من الوعي الممكن لدى طبقة اجتماعية معينة، يشكل دائماً رؤية للعالم، يحكمها التماسك النفسي، وتستطيع أن تعبر عن نفسها على الصعيد الديني والفلسفي والأدبي والفني"[1].

---

[1] Ibid, page 109.

وإذا كانت الأعمال الأدبية، تمثل بالضرورة شكلاً وتمظهراً للوعي وللتصور الثقافي الشامل لدى طبقة أو مجموعة اجتماعية محددة، فإن ذلك لا يتم عبر الانعكاس البسيط والساذج للأفكار. إن التفاعل والتناظر يتم عبر تحقق رؤية شمولية متجانسة، يتم الكشف عنها من خلال بنية النص الدالة، هذه البنية التي تشكل مجموع الرؤى المتحاورة في النص، والتي تمكننا من مقابلتها مع المنظومة الفكرية للطبقة الاجتماعية المتناسقة معها.

II. 2- البنية الدالة Structure Significative

إن الناقد حين تصديه للنص الروائي مطالب بالكشف عن "بنيته الدالة" Structure Significative، والبنيةُ المقصودة عند غولدمان هي ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع، وعناصره الداخلية، شكلية كانت أو فكرية، والوصولُ إليها يتطلب بحثاً جدياً، مفصلاً ودقيقاً للأحداث الواقعية، ومعرفة معمقة للقيم الفكرية المنبثقة عنها، ضمن محاور ثلاثة في النص، هي: الحياة الفكرية النفسية العاطفية، والحياة الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المجموعة التي يعبر عنها النص الروائي، "إن مشروع البحث عن التصور والمخطط الأساسي للبنية الدالة يتطلب سبراً جدياً وكاملاً ومفصلاً للأفعال والوقائع الفردية التي تتم بعدها صياغتها كقيم مجردة مطلقة مفهومياً ونظرياً"[1].

---

[1] Lucien Goldman: Le dieu Caché P III.

وتقوم البنية الدالة على الارتباط بين البنية الاجتماعية للنص ممثلة من خلال قيمه الثقافية والفلسفية، وبين الطبقة الاجتماعية التي تماثلها في الواقع. وهذه السيرورة تقوم في أساسها على ثنائية تناظرية في الأساس تعودُ إلى نشأة الشكل الروائي بحد ذاته. فالرواية بمظهرها المتشابك والمعقد، تمثل مظهراً للحياة التي يعيشها الناس في المجتمع الذي نشأت فيه والمحكومة بقيم التبادل والاستعمال القيمي، والبحثِ الدائم عن القيم الأصيلة التي تراجعت في المجتمع. وهذا ما أدى إلى ظهور انفصال بين قيم الأفراد ومجتمعهم، مما تولد عنه ظهور البطل الإشكالي الذي يعيش في مجتمع يتناقض مع تطلعاته[1].

وهذه القيمة التقابلية هي أساس البحث عن البنية الدالة في النصوص الروائية، غير أن مظهر هذه البنية يخضع لجملة من المحاذير التي تنطلق من أن العلاقة بين الأعمال الأدبية والوعي الجماعي لأي مجموعة اجتماعية لا تحكمها علاقة الانعكاس التلقائي، بل تتضمن مظهر الوعي الممكن بالأساس في ثناياها. وهذا التضمن لا يتمظهر من خلال المضمون حصراً، بل عبر تناظر البنيات التي يعبر عنها شكل الوعي الذي يستند إلى عناصر التخييل التي لا تعكس بالضرورة مضامين الوعي الجماعي بصورة مباشرة. أي إن النص الروائي يجب

---

[1] Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, page 49.

ألاّ يحمل في مظهره السطحي أصداء مباشرة لوعي المجموعة، لأنه يتحول بذلك إلى نص فاقد للقيمة الجمالية. وإذا كان العمل الروائي يناظر بنية ذهنية لمجموعة اجتماعية معينة، فإنه يحمل رؤية للعالم يتبناها الكاتب من خلاله ويبلورها ضمن البناء الروائي في كليته[1].

ورغم الصعوبة التي يواجهها مثل هذا البحث، فإنه مسعى جوهري للوصول إلى تحديد العلاقة الدلالية بين بنية النص وبيئته التكوينية، ولقد توصل غولدمان عن طريق هذه المنهجية كما أشرنا سابقاً، إلى أن الرؤية المأساوية لمسرح راسين وكتاب "الأفكار" Les Pensées لـ باسكال Pascal، هي نتاج لرؤية العالم لدى طبقة "نبالة الرداء" Le Noblesse de Robe التي ينتمي إليها البطل الإشكالي، من خلال أعمال أندري كالرو André Malraux الروائية، وكذا سيطرة الاحتكارات الرأسمالية ومجتمع الآلة، وتدني القيمة الإنسانية للفرد، وما قابلها من ظهور "الرواية الجديدة" التي قضت على مفهوم الشخصية[2]. وقد أدت سيرورة قيمة التناظر، إلى جعل غولدمان ينتهي إلى إعطائها طابعاً مفهومياً شاملاً، تجلى في إقامتها بين بنية الرواية وبنية المجتمع،

---

[1] Ibid, page 42.

[2] Ibid, page 368, Voir aussi P.V. Zima: pour une Sociologie de Texte littéraire union Général d'édition Paris 1978 page 253.

وقدم بذلك إحدى إضافاته الأساسية في نظرية الرواية، خاصة في ربطه بين تطور الأشكال الروائية، وبين مراحل النظام الرأسمالي. فجعل تفكك الشخصية الروائية صدى للانتقال إلى اقتصاد المجتمعات الاحتكارية. كما أن الانتقال إلى مرحلة الرأسمالية المنظمة يقابله ظهور الرواية الجديدة. إن اختفاء الشخصية في هذه الرواية يمثل تناظراً شديداً مع اختفاء الفرد في سير المجتمع الرأسمالي المنظم"[1].

غير أنه من الجدير بالملاحظة أن غولدمان، اعتمد مساراً إجرائياً خاصاً، مكّنه من الكشف عن البنية الدالة، دون أن يقدم لنا أسساً ثابتة، أو نسقاً مفهومياً واضحاً يتيح لنا تتبع مسار البحث، والكشف عن القواعد التي تتحكم في علاقة التناظر القائمة بين البنيات الذهنية للمجموعات الاجتماعية، وبين بنية النص الدالة. "حتى إن القارئ لا يستطيع إطلاقاً أن يتعرّف إلى المقاييس التي تتحكم في أسلوب اكتشاف الناقد للبنيات الدالة في العمل"[2].

---

[1] فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء 1989، ص78.

[2] حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1990، ص70.

II. 3- La Compréhension، والتفسير l'explication

إذا كـان غـولدمان قد توصل إلى هذه النتائج، دون أن يوضح بدقة المنهجية التي اتبعها للكشف عن البنية الدالة، فإنه في مستوى آخر يقدم لـنا مـساراً منهجـياً لدراسة النصوص الأدبية والروائية من منظور بنيوي تكويني. ويتضمن المسار المقترح مفهومين متلازمين ومتكاملين يمثلان الأطـروحة المركـزية للبنيوية التكوينية هما: البنية والتكوين، ويتحددان في المستوى الإجرائي عبر مرحلتين للبحث هما:

أ - الفهم La Compréhension وهي المرحلة الأولى في سياق تحلـيل النصوص الأدبية الروائية، وتقتضي مرحلة الفهم البحث في بنية الـنص الداخلـية ومكـوناتها الجمالـية والفكرية، دون الاستعانة بوسائط خارجـية. وتتـصدى مـرحلة الفهـم لمـشكلة الانـسجام الداخلي للنص، وتفـترض الأخذ بحرفية النص، ومقاربته من الداخل، بهدف الكشف عن بنيـته الدالـة. هـذه البنـية المكـونة للرؤية الشمولية، تجد حضورها عبر مكـونات الـنص الروائي المتعددة من مظهر لغوي، وحدثي، وأسلوبي، بالإضافة إلى الأفكار التي يطرحها البطل، وعلاقاته مع باقي شخصيات الـرواية. وعليـنا أن نفـك البنـيات الخطابـية وسياقاتها، وأن نكشف بناء الـدلالات الـتي تقـدمها العناصر الزمانية والمكانية والأحداث، والأبعاد النفـسية للشخـصيات، والعلاقـات الحاصلة فيما بينها، والبنيات الذهنية الماثلـة في الـنص الروائـي؛ "فـالفهم مـسألة تـتعلق بالتماسـك الباطني

للنص، وهو يفترض أن نتناول النص حرفياً، كُلُّ النص ولا شيء سوى النص"[1].

ب ـ التفسير l'explication

بعد الانتهاء من المرحلة الإجرائية الأولى يتم الانتقال إلى مرحلة ثانية من الدراسة النقدية، تتمثل في تفسير البنية الدالة للنص، والسعي لتفسير البنية النصية ذات البعد الفكري، ووصلها بنمط فكري خاص في البيئة الاجتماعية تتبناه ذات اجتماعية. فعند انتقالنا لهذه المرحلة نكون قد انتقلنا للجانب الثاني من البنيوية التكوينية، وهي البحث في البيئة التي تكوّن فيها النص الأدبي والروائي، فهدف التفسير هو السعي لإدماج البنية الدلالية للنص باعتبارها عنصراً تكوينياً ووظيفياً، ضمن بنية أشمل وأوسع هي البنية المجتمعية، أو الطبقية. ولا يمكننا البدء في تفسير البنية الدالة للنص إلا بعد استخراج مجموع الأنساق التي ينبني وفقها النص المدروس. فمهمة الناقد البنيوي التكويني هي "أن يسلّط أكبر قدر من الضوء على أكبر قدر من البنيات المتلاحمة في الإنتاج كله لتستقيم بين يديه تلك الوحدة المتجانسة التي تجد لها مرجعاً في الواقع الحياتي، هو البنية التاريخية الدالة التي تجد مرتكزها في تصرفات أو

---

[1] لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماعي الأدبي، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ط1، بيروت 1981، ص14.

ميولات الجماعة الاجتماعية"[1]. ومن هنا يصبح تفسير البنية الدالة حصراً، ذا بعد اجتماعي محكوم بقاعدة التماثل والتفاعل الضروري، للتعبير عن الأفكار والإيديولوجيات المتصارعة في الواقع الاجتماعي.

ويلح غولدمان على بعض المحاذير التي يجب الأخذ بها، أثناء مباشرة الفهم والتفسير، وهي عدم إعطاء أهمية خاصة للنيات الواعية للأفراد أو لكتّاب الأعمال الأدبية والمدروسة، لأن ذلك قد يحيد بالدراسة عن طابعها الموضوعي، ولأنه من الصعب التأكد من أن وعيهم مطابق لسلوكهم. وإذا علمنا بأن الوعي من بين المفاهيم التي يستحيل تحديدها بشكل دقيق، فإن صعوبته تكمن في طابعه الذهني الذي يستحيل التحقق منه، وهو ما يجعل الحكم التوكيدي مستحيلاً"[2].

من خلال الخطوات السابقة نلاحظ أن "البنيوية التكوينية" قد تجاوزت إلى حد كبير النقد السوسيولوجي في صورته الجدلية المادية، وأسهمت في بناء جمالية نقدية جديدة واكبت التحولات التي عرفتها حركة النقد الجديد، وبالرغم من ارتكازها الأساسي في المستوى الفكري على الفلسفة المادية التاريخية؛ فإن ذلك لم يمنعها من التمييز بمرونة كبيرة، عبر ما طرحته من مفاهيم نظرية للتحليل السوسيولوجي

---

(1) محمد خرماش: إشكالية المنهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ص28.

(2) Lucien Goldman: Marxisme et sciences Humaines, Gallimard collection idéesl/ NRF- Paris 1970 page 121.

للنصوص الروائية بعيداً عن كل تنميط إيديولوجي ضيق الأفق.

III- ميخائيل باختين MIKHAIL BAKHTINE الحوارية واللغات الاجتماعية:

يرى تودوروف أن ميخائيل باختين يعد من الشخصيات الأكثر فتنة والأكثر لغزاً في ثقافة منتصف القرن العشرين الأوروبية[1]، من خلال ما قدمه من مقترحات وأطروحات نظرية تتعلق بجمالية جديدة في دراسة النص الروائي. فبالتوازي مع حركة النقد الاجتماعي، والنقد الشكلاني، كان هناك تيار نقدي آخر، ظل مجهولاً لسنوات طويلة، بسبب المضايقات التي تلقاها رواده الأوائل، هذا التوجه هو ما يمكن أن نسميه بسوسيولوجيا النص الروائي.

يعد الناقد ميخائيل باختين MIKHAIL BAKHTINE أول من حاول الاستفادة من الفلسفة المادية الجدلية، دون الإغراق في حرفيتها ودوغمائيتها، والاستفادة من النزعة الشكلانية من غير التزام وخضوع لصرامتها، وعلى الرغم من أنه بلور آراءه النقدية منذ العشرينات، لتظهر بعد ذلك في كتابيه "الماركسية وفلسفة اللغة" 1929، وشعرية دوستويفسكي 1929، إلا أن النقاد الغربيين لم يتعاملوا معها إلا في

---

(1) تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت 1986، ص73.

نهاية الستينيات، 1967[1]. وحاولوا تبنيه كمنظر للرواية الخالية من الموقف الإيديولوجي.

غير أن منشأ سوء التقدير هنا يعود إلى المنطلقات والحدود النظرية التي اعتمدها هو نفسه في بلورة أفكاره حول علاقة الرواية والإيديولوجية، ففي كتابه "الماركسية وفلسفة اللغة" أكد العلاقة المتينة بين اللغة والإيديولوجية، انطلاقاً من أن الوجود الاجتماعي ينجز أشكالاً مختلفة للوعي، ويخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية والاجتماعية، فطبيعة التواصل الإنساني تجعل اللغة تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية، وتعبيراً عن رؤاهم الفكرية، وبالتالي تتخلى اللغة عن شفافيتها وحيادها، لتتشكل وتتلون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها.

فاللغة في ارتباطها بالبنية المجتمعية، وتعبيرها عن الوعي، تتحول إلى جملة من الأدلة الإيديولوجية الرامزة، فاعتباراً بأن اللغة ظاهرة مجتمعية حساسة لكل التغيرات الممكنة والمحتملة، فإنها تستوعب كل عمليات الفكر والوعي، وتصبح بدورها الظاهرة الإيديولوجية المثلى، ولذلك يرى باختين بأنه: "لابد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل

---

[1] ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الانماء العربي، بيروت، ط1، 1986، ص7.

مجتمعي، حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي، وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع إيديولوجي... إن الكلمة تصحب كل فعل إيديولوجي وتعلق عليه"[1].

ومن هذا المنظور الذي يرى في اللغة مؤشراً ملموساً ودالاً على التحولات الاجتماعية، يخطو باختين خطوته الأولى باتجاه استبعاد الدراسة الخارجية عن النص الإبداعي الروائي، والاكتفاء بالتركيز على دراسة السياقات اللغوية الاجتماعية؛ والمقصود باللغات الاجتماعية ليس الصيغ التركيبية والمعجمية المتعددة، وإنما الخلفيات السوسيو-تاريخية والطبقية للأفراد. فالتمايز الاجتماعي يفترض تبايناً في الاهتمامات والانشغالات واختلافاً في الرؤية والتصور والهدف. ولذلك "تتراءى وراء جميع اللغات الاجتماعية صور المتكلمين بملابسهم الملموسة الاجتماعية، والتاريخية، ويصبح الجنس الروائي لا يجسد الإنسان بل صورة لغته"[2]، ومن ثم تتحقق صورة المجتمع في النص الروائي عبر صور اللغة الممثلة للأفراد.

---

(1) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي: ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1987، ص92.

إن نسيج العلاقات في المجتمع يمثل شبكة من القيم الخلقية، وتشكل اللغة عنصر التفاعل الأساسي فيها، وبالتالي ـ كما يرى باختين ـ فإن الوعي لا يتحقق إلا إذا امتلأ بحمولة إيديولوجية. وبما أن اللغة هي أكثر الوسائط اتصالاً بحركة الفكر، فإنها تصبح دلائل مجتمعية، مرسومة بخصائص الفئة أو العصر الذي تنقله، فـ"الكلمات منسوجة من خيوط إيديولوجية عديدة لا تحصى. إنها لحمة العلاقات المجتمعية بجميع مجالاتها. ومن ثم فإن الكلمة ستكون المؤشر الأكثر ملموسية لكل التحولات المجتمعية"[1].

وبناء على ذلك فإن مقاربة النص الروائي، ينبغي ألا تتناول اللغة الأدبية من منظور لساني بحت، يقتصر بحثه على المستوى التركيبي الذي يربط نتائجه بصيغ الكتابة عند أديب ما، لأن لغة الرواية متعددة بتعدد شخصياتها وإيديولوجياتها، "فالرواية ليس فيها لغة واحدة، يمكن دراستها لسانياً بالشكل المبسط المعهود، لأنها وحدة متماسكة تشمل عدداً من اللغات، وعدداً من الأصوات والأساليب"[2]. ويبقى دور الكاتب ـ حسب رأي باختين ـ هو التأليف بين مختلف اللغات والأساليب،

---

[1] ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ص29-30.

[2] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص71.

وصياغتها بنائياً في تركيب حدثي يلتزم حدود البناء الفني للرواية، مراعياً الصيغ الأسلوبية للمتكلمين، حتى يضمن للخطاب الروائي تعدده اللغوي والأسلوبي، ويكون أسلوب الرواية هو صياغة من الأساليب المتعددة[1].

وانطلاقاً من المقدمات السابقة، نجد باختين يقيم تصوراً نظرياً لعلاقة الرواية بالإيديولوجية، يختلف عن إنجازات النقد السوسيولوجي المعاصر له، والذي يجعل النص الأدبي انعكاساً آلياً لبنية اجتماعية، ويحمل بصورة نسبية موقف مبدعه، ويطالبه بأن يكون طرفاً في معادلة الصراع الإيديولوجي بشكل مباشر وصريح.

لقد قسم الرواية إلى صنفين متقابلين، لكل منهما أسلوبيته الخاصة في التعامل مع الإيديولوجية، هما: الرواية المناجاتية "المونولوجية"، والرواية الحوارية "الديالوجية"[2]:

III. 1- الرواية المناجاتية "المونولوجية":

تتميز الرواية المناجاتية بكونها تعمل على إظهار فكرة واحدة، وتأكيدها، ولا تترك المجال مفتوحاً أمام الأفكار المناقضة لها، إلا

---

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص110.

(2) ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي، ترجمة ميل نصيف التركيبي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1986.

بالقدر الذي يخدمها في النهاية، فهي رواية ذات 'صوت واحد'، فرغم اشتمالها على تصورات مختلفة يجسدها أبطال متعددون، إلا أن تصور الكاتب يوجهها ويتحكم فيها، ويتغلب عليها في النهاية. فالعلاقة القائمة بين الكاتب وعالمه الروائي تحكمها رؤية أحادية، تسعى لإقناع القارئ بأهميتها وجدواها، على حساب الأفكار الأخرى التي تعرضها الرواية بهدف إظهار قصورها ومحدوديتها، ولا تمنح أفكار 'الغير' الحرية الكاملة للتعريف بذاتها، بل على العكس من ذلك، فإن وجودها يهدف إلى تثمين فكرة الكاتب، أو بطل الرواية الذي يحمل أفكاره.

فالعالم الفني المونولوجي لا يعرف أفكار الغير ورؤى الغير بوصفهما مادة للتصوير، بل إن كل ما هو إيديولوجي في هذا العالم ينقسم إلى قسمين:

أ ــ فئة من الأفكار تجسد وعي المؤلف يتم التعبير عنها وتأكيدها، وتقدم على أنها أفكار صائبة ويقينية.

ب ـ أما الأفكار والآراء الأخرى، فهي غير صائبة من وجهة نظر المؤلف، فيتم رفضها جدالياً ومحاصرة تأثيرها، فتقدم كعناصر يتطلبها التشكيل الفني في الرواية[1].

---

[1] المرجع السابق: ص113.

فالرواية المناجاتية "المونولوجية" إذاً، لا تسمح بالصراع الإيديولوجي العميق، لأن الشخصيات في فضائها، لا تمثل لغات اجتماعية مستقلة، بقدر ما هي أدوات تخدم فكرة الكاتب وإيديولوجيته. ولا يمكن أن تقول أي شيء ما دامت لا تتمتع بالعمق التشخيصي المنفرد والاستقلالية. فهدف الكاتب في الرواية المناجاتية، هو الحفاظ على الوحدة الدلالية لفكرته التي يطرحها بوصفها البديل الوحيد الصائب والمقنع، فيصير العالم الروائي "خاضعاً لنبرة موحدة، ويعبر عن وجهة نظر واحدة ووحيدة"[1]، ويخضع للهيمنة المطلقة لإيديولوجية المؤلف التي تشكل الصوت الوحيد الذي ينفتح له سياق النص الروائي. أما الأصوات الأخرى وأشكال الوعي المتصلة بها، فإنها تتراجع وتتفكك تحت ضغط التوجيه الأحادي لرؤية العالم التي يثمنها النص الروائي المناجاتي "المونولوجي".

III. 2 ـ الرواية الحوارية:

لقد عارض باختين الأسلوب المناجاتي للكتابة الروائية، لأنه لا يسمح بظهور متكافئ للإيديولوجيات في ثناياه، ولا يعكس حقيقة اللغات الاجتماعية المتعددة الموجودة في الواقع، وطرح شكلاً بديلاً هو الرواية الحوارية "الديالوجية" المتعددة الأصوات، استقى أسسها من

---

[1] المرجع السابق: ص120.

الإنجازات الروائية للكاتب الروسي دستويفسكي، الذي يعد في نظره مبدع الرواية المتعددة الأصوات[1]. وتتميز الرواية الحوارية "الديالوجية" بأنها تنتهي دون أن تفرض على القارئ رأياً محدداً.

فالإيديولوجيات والشخصيات لها نفس الحضور والقوة، ونتعرف على إيجابياتها وسلبياتها بنفس الدرجة، دونما تدخل من الكاتب أو توجيه للقارئ بتحسين أو تشويه صورة شخصية معينة، ومؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب بالحياد المطلق، وأن يعمق رؤيته وبحثه ليتمكن من تقديم التصورات المتعددة بشكل متكافئ، حتى يضمن تعددية الأصوات والرؤى.

فمن خلال التصعيد الدرامي للأحداث، يفسح المجال أمام الإيديولوجيات وأنماط الوعي المختلفة لتتصارع وتعبر عن نفسها، ويبقى القارئ يتمتع بحرية الحكم إن وجد. فحقيقة الواقع المنقول إلى الرواية، في شكل عرض محايد، قد لا يفصل الموقف لأي طرف كان، وبالتالي فإن الرواية الحوارية تختلف عن الأشكال الروائية الرومانسية التي تنظر إلى الوعي والإيديولوجية في النص على أنهما حماسة المؤلف، وتنظر إلى البطل على أنه منفذ لتلك الحماسة[2].

---

(1) المرجع السابق: ص11.

(2) المرجع السابق: ص19.

وبناء على ذلك فإن الرواية الحوارية تجعل الكاتب والراوي المتماهي معه، يمتلكان حظوظاً واحدة داخل الرواية، مساوية لبقية الأصوات والرؤى، ومشابهةً للحظوظ الموجودة في الحياة الواقعية. إن التكافؤ الذي يتميز الرواية الحوارية، يضمن لكل إيديولوجية الظهور دون توجيه مسبق من الراوي الذي تصبح رؤيته غير متميزة عن الرؤى الأخرى، إلا بما تطرحه من فكر.

وفي نفس السياق ترى يمنى العيد "أن الرواية الحوارية، وهي تدمج أسلوب الكاتب وإيديولوجيته في إطار مجموع الرؤى، تعبر عن درجة عالية من الوعي الشمولي بالواقع، لأنها تحقق نوعاً من ديمقراطية التعبير داخل الرواية"[1].

وإذا كانت الرواية المناجاتية "المونولوجية" تنتج تصوراً أحادياً عن العالم والواقع وتكرسه، فإن الرواية الحوارية "الديالوجية" تحقق رؤية شمولية للوجود، وبذلك يتخلى المؤلف عن التحدث نيابة عن أبطاله، والتعليق على أفعالهم، تاركاً مسافة بينه وبينهم. فتتعدد الرؤى حول قضية واحدة، وتظهر نسبية تصور الإنسان للعالم المحيط به، ولحقيقة الأشياء، وبالتالي الإيديولوجية.

---

[1] يمنى العيد: الراوي، الموقع، الشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1، 1986، ص177.

يسمح هذا التنوع الفكري للقارئ بالاندماج في سياق النص، لأنه يجد من يمثل ميولاته ضمن الشخصيات الروائية، ونحصل في النهاية على موقف يؤسسه العرض الشمولي لحساسيات الواقع دون استثناء، فتتساوى حظوظ التعبير والإدلاء بالرأي لجميع أطراف التواصل داخل النص وخارجه، يمثلها الكاتب، الراوي، الشخصيات، والقارئ.

وبالإضافة إلى تعدد الرؤى والأصوات، فإن ما يخلق حوارية الرواية ـ في نظر باختين ـ هو تعدد الأساليب واللغات المتصلة بمختلف الهيئات المجتمعية؛ فكل شخصية في الرواية تحافظ على لغتها الاجتماعية، ونبرتها المميزة وأسلوبها الخاص، وتقتطع مساحة خاصة بها في أثناء الخطاب الروائي، لتتكلم بصوتها الذي يشخص لغة اجتماعية، ويحيل على فكرة معينة، ولأن مجال الفكرة يتحدد عن طريق الحوار مع أشكال الوعي الأخرى، فإنها "تحتاج لأن تكون مسموعة، ومفهومةً، ومجاباً عنها بأصوات أخرى صادرة عن أشكال وعي أخرى، فالفكرة كالكلمة ذات طبيعة حوارية"[1].

إن التأكيد على إلغاء الأحكام حول الإيديولوجيات في الرواية، يجعل دور الكاتب في الرواية الحوارية حيادياً إلى أقصى الحدود، ويبقى كل ما يفعله، هو المقابلة بين الشخصيات وإيديولوجياتها لا

---

[1] – ميخائيل باختين: شعرية دستوفيسكي، ص125، أنظر كذلك الإشارة، ص168.

أكثر. وتصبح الرواية إعادة إنتاج للعلاقات الاجتماعية، والصراع الإيديولوجي عن طريق اللغة.

إن اعتماد باختين لمفهوم "الحوارية"، جعله يشق الطريق لتوجيه متميز في مجال سوسيولوجيا النص، يقوم أساساً على مبدأ الحياد المطلق للكاتب، واستبعاد الحديث عن الإيديولوجية الخاصة، كما وجه الدراسة النقدية للبحث عن الإيديولوجية في الرواية، بدل تصنيف الرواية في خانة إيديولوجية محددة.

VI- سوسيولوجيا النص: بيار فاليري زيما Pierre Valery ZIMA

تدعم تيار سوسيولوجيا النص الروائي، بكتابات الناقد التشيكوسلوفاكي الأصل بيار فاليري زيما Pierre Valery ZIMA، الذي استفاد من الكتابات النقدية حول نظرية الرواية عند مختلف المدارس النقدية السوسيولوجية، أو الشكلانية والبنيوية. وحاول بناء تصور نظري جديد، يتجاوز الحدود المنهجية السابقة. ويعد كتابه "من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي"[1]، المجال الذي طرح فيه أهم تصوراته النقدية، عن العلاقة بين النصوص الأدبية الروائية، والقيم الفكرية والإيديولوجية التي تحملها.

---

(1) P.V.Zima: Pour une sociologie du

ويقيم منهجه على نظرة تدعو إلى التآلف بين الأبحاث الشكلانية والبنيوية الحديثة، وبين النتائج التي توصلت إليها سوسيولوجيا الأدب، كما قدمها غولدمان في البنيوية التكوينية، لأن هذا النوع من الحوار النظري كان بإمكانه أن يغني سوسيولوجيا النص الأدبي، ويجعل منها علماً للنص قائماً بذاته[1].

فاستبعاد النظرة الإقصائية للمضمون، أو للتقنية اللغوية للأسلوب، تتم بالجمع بين المحاور الأساسية التي ينبني عليها الكيان الحقيقي للنص الروائي، وهي في حقيقتها تداخل بين المرجع والدال والمدلول. وعليه فإن البحث في حقيقة العمل الأدبي الروائي، يجب، ألا يغفل العناصر المكونة لبنيته التي تتألف من عنصرين هما: اللغوي، والاجتماعي.

وسوسيولوجيا النص في رأي زيما، مطالبة بأن تنساق وراء معارضة "الكيف" الشكلاني، بالـ"لماذا" الماركسي، بل عليها التأكيد على قضايا تتجاوز الخلاف الإيديولوجي بين المنهجين، من خلال الإقرار بأن نظام اللغة فضاء غير محايد، وغير خارج عن الإيديولوجية، وهو في حقيقته مجال تتصادم فيه مصالح اجتماعية متعارضة، ومن ثمّ فإن النصوص الأدبية، بوصفها كيانات لغوية دلالية، ستصبح مجالاً أساسياً للصراع الإيديولوجي.

---

[1] Ibid. P:221.

ومن هذا المنطلق الذي يقترب فيه زيما من آراء باختين، فإن المحور الأساسي الذي يدعو إليه يتحدد بالدرجة الأولى في النص الذي هو انعكاس للبنيات اللغوية السائدة في المجتمع. إن الصراع الإيديولوجي ذا الطابع الاجتماعي الاقتصادي يتحول إلى بنيات لغوية تعبر عنه، وتميزه في مراحل تطور المجتمع، وتصبح كل فترة موسومة بطابعٍ خاص لها، وهذه الوضعية السوسيو- لسانية هي التي تدلنا على حقيقتها الأفكار والإيديولوجيات المبثوثة في النص.

إن منهج الدراسة في سوسيولوجيا النص، ينطلق من البنية النصية للوصول إلى البنية المجتمعية التي أنتجته، ولكن دائماً من منظور سوسيو- لساني؛ "لأن الأدب لا يتعامل مع قواعد نحوية محايدة، بل من مصالح اجتماعية محولة إلى نصوص مرتكزة على المستوى الخطابي. ويجب البحث واختيار الوضعية السوسيو- لسانية لمجتمع ما، من أجل تحديد موضع أي نص... فتحديد المجتمع، وعرضه في وضعية سوسيو- لسانية، يمكِّن من رصد العلاقات بين النص، والبنيات السوسيو- اقتصادية التي أنتجته"[1].

وزيما بدعوته للتركيز على الوضعية السوسيو- لسانية، يلغي كل الأحكام القبلية الجاهزة التي قدمتها أبحاث لوكاش وغولدمان حول طبيعة العلاقة بين النصوص الأدبية والنظام الاقتصادي المصاحب لها،

---

(1) Ibid. P:17.

لأن هـذه النـتائج ـ في نظـره ـ تجعـل الـبحث النقدي محاصراً بقوالب جامدة، لا تتماشى مع حقيقة التفاعل المجتمعي ومتغيراته.

كمـا أشـار إلى أن الأبحـاث الـواردة في كـتاب "نظـرية الـرواية" لـ لوكاش، وتقسيمات غولدمان في كتابه من "أجل سوسيولوجيا الرواية"، لا تقـدم عناصـر إجائـية للأفكـار الـنقدية الـتي طرحتها، بل وقعت في الأحكـام الآلـية في تقـسيمها لتاريخ الرواية، من حيث الربط بين أنماط العلاقات الاقتصادية وأشكال الكتابة الروائية[1].

وبهـذا يكـون الـبحث الذي تعتمده سوسيولوجيا النص الروائي، لا يلتزم بخطاطات تجريدية، يقحمها على جميع النصوص، بل ينطلق من الظاهـرة المدرجـة في الـنص، ويـستعين بكل النظريات التي تسعفه في تحديـد انـتمائها الـسوسيو- لـساني؛ لأن طبـيعة الـنص الأدبـي الروائي التخيلية، تجعله لا يخضـع بصـورة آلية وتلقائية لبيئته الاجتماعية.

وإذا كـان زيمـا يلح على ضرورة التركيز على اللغات الاجتماعية، والانطـلاق مـن الـنص أولاً، فإنه يتجاوز الحيادية المطلقة التي طرحها باخـتين، ويـرى بـأن الـنص الأدبـي والروائـي يشكل موقفاً إيديولوجياً متميـزاً، يقف في مواجهة الوضعيات اللغوية الاجتماعية التي يزخر بها الواقـع، فالـرواية مـن هـذا المـنظور تحمل موقفاً إيديولوجيا صريحاً،

---

[1] Ibid. P:12-251-253.

يصارع بقية الإيديولوجيات. ولقد طور هو نفسه هذا الرأي بصراحة، في كتابه "الازدواجية الروائية"، الذي استفاد فيه من النقد الجدلي الأول، والأبحاث الدلالية والسيميائية. يقول: "كل نص تخيلي، يمكن أن يفهم كموقف إيديولوجي نقدي أو غير نقدي، بالنسبة للنصوص التخيلية الأخرى، أو غيرها من النصوص المنطوقة أو المكتوبة، كما أن النص التخيلي يبدو كنسيج من أحكام القيمة التي تؤكد على مشروعية بعض المصالح الاجتماعية، من أجل التشكيك في مصالح الآخرين"[1].

وبهذا التحديد المنهجي، يمكننا القول بأنه يعيد صياغة مقولتي "الفهم" و"التفسير" عند غولدمان، وفق منظور جديد؛ ويضع بذلك مخططات منهجه الذي يلغي القوالب النقدية الجاهزة لسوسيولوجيا الأدب، ويؤكد على ضرورة الانطلاق من النص وبنيته اللغوية الاجتماعية، دون أن ينفي الحمولة الإيديولوجية للرواية، والتي يتم الكشف عنها في نهاية المطاف، عند إدراج العمل الروائي ضمن البنية الفوقية العامة في المجتمع.

وما يمكننا استنتاجه في نهاية هذا الفصل، هو أن النقد البنيوي التكويني الذي وضع أسسه الأولى جورج لوكاش، وطوره إجرائياً لوسيان غولدمان، سمح بإعادة إدراج النقد السوسيولوجي ضمن

---

(1) حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا: ص87.

الاهتمامات النقدية الجديدة، في مقاربة الرواية. وإذا كانت أطروحات باختين سابقة لما قدمه غولدمان، فإن الاستفادة منها في الدرس النقدي الجديد، كان لها الأثر الواضح في إعادة صياغة المفاهيم المتعلقة بدراسة الرواية. كما سمحت بمد النقد الروائي بأدوات إجرائية استثمرتها منهجية سوسيولوجيا النص، خاصة ما يتعلَّقُ منها بجانب العلاقة بين مجتمع النص والواقع الاجتماعي.

الخاتمة

نصل في نهاية هذه الدراسة إلى جملة من الاستنتاجات المتعلقة بأسئلتها الأساسية، فيما يخص الحقائق التي انبنى عليها النقد الجديد في ميدان دراسة السرد في أصوله الغربية، وهذه الخلاصات والنتائج نجملها فيما يأتي:

إن حركة النقد الجديد في فرنسا، اختلفت عن تيار النقد الجديد في أمريكا، حيث تميزت الحركة النقدية في فرنسا بوضوح مرجعياتها، وضبط جهازها المفاهيمي، وتحديد المراحل والمستويات الإجرائية في مقاربة النص السردي عموماً، والنص الروائي على وجه الخصوص. وهذا تبعاً لاستثمار قيم واضحة تتعلق بمفهوم البنية النصية والنسق المكوّن لها. كما اعتمدت التركيز على بنية الخطاب اللغوي واستثمرت ممكناته المختلفة. وعملت على وضع معايير للكتابة الفنية الأدبية، من خلال محاولة ضبط مفهوم الأدبية والشعرية والنحو السردي.

تميزت حركة النقد الجديد في فرنسا باتساعها من حيث المكونات الفلسفية والمرجعية، بحيث أصبحت شاملة لجوانب من عناصر العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع وعلم النفس، وهو الشيء الذي سمح لهذه الحركة بالامتداد والانتشار، وإنتاج قيم نقدية معرفية عبر تطوير المفاهيم النقدية وإغنائها ببحوث جديدة، تفاعلت مع اهتمامها الأساسي بجنس أدبي، يمثل الشكل الأكثر تداولاً وانتشاراً في وقتنا الراهن، هو الرواية.

انتقال المقاربة النقدية للنصوص السردية من مستوى القراءة السياقية إلى اعتماد أدوات إجرائية تستند إلى الدراسة المحايثة للنص السردي، بوصفه بنية مكونة من مستويات متعددة، وتبحث في هذه المكونات بحيث تفتح المجال أمام التحكم في مسار السرد وفق مستويات الزمان والمكان والشخصيات، من منظور العلاقة الوظائفية التي تربط بينها.

التعامل مع النص السردي بوصفه بنية نسقية، يمكن مقاربتها من زوايا مختلفة، سواء أكانت هذه الزوايا نصية، أم نفسية، أم مجتمعية. كما أن الإلحاح على الابتعاد من السياقات الخارجية، يميز حتى المناهج المتصلة المستندة إلى أبعاد نفسية أو مجتمعية، حيث تكون غاية الدراسة فيها هي البحث عن بنية نفسية أو مجتمعية في ثنايا النص السردي.

الببلوغرافيا

المراجع العربية والمترجمة:

1 ـ إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس الشركة المغربية للناشرين 1982.

2 ـ أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ت.

3 ـ أديث كروزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، ط2، الدار البيضاء 1986.

4 ـ آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية المعاصر، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1992.

5 ـ تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت 1986.

6 ـ تيري إيجلتون: نظرية الأدب ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص284.

7 ـ جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى، ط1، دمشق 1998.

8 ـ جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1993.

9 ـ جيرار جينيت: خطاب الحكاية: ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف.

10 ـ جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1986.

11 ـ جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، ط1، دار الفكر، دمشق 1982.

12 ـ جان بليمان نويل: التحليل النفسي والأدب، ترجمة عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، ط1، بيروت 1996.

13 ـ جمال شحيد: في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1982.

14 ـ جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 206.

15 ـ جورج بليخانوف: الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت 1977.

16 ـ جورج لوكاش: دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبيروت، ط3.

17 ـ جورج لوكاش: الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، ترجمة هتريت عبودي، دار الطليعة، ط1، بيروت 1980.

18 ـ جورج لوكاش: الرواية ملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت 1977.

19 ـ جيل دولوز وكلير بارني: حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي، ترجمة عبد الحي أزرقان وأحمد العلم، أفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء 1999.

20 ـ حبيب مونسي: القراءة والحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، ط1، دمشق 2000.

21 ـ حسام الخطيب: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، منشورات جامعة دمشق، ط7، دمشق 1997.

22 ـ حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس، تونس 1985.

23 ـ حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

24 ـ حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1990.

25 ـ حميد لحمداني: النقد النفسي المعاصر، منشورات دراسات سال، ط1، 1991.

26 ـ خالد أعرج: في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي، عبد المنعم، ناشرون، ط1، حلب 1999.

27 ـ رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر 1998.

28 ـ روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984.

29 ـ رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب سوريا 1994.

30 ـ رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3، الرباط 1985.

31 ـ رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية 1987.

32 ـ زكريا إبراهيم مشكلة البنية، دار مصر للطباعة.

33 ـ سامي الدروبي: علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة 1971.

34 ـ ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد نجم، دار الثقافة، بيروت 1958.

35 ـ سمير حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر الحديث، الدار البيضاء 1983.

36 ــ السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، القاهرة 1998.

37 ــ سوزان سونتاك: الكتابة بالذات بصدد بارت، ترجمة محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، د ت.

38 ـ سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، ط2، القاهرة 1967.

39 ــ سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، ط2، القاهرة 1969.

40 ــ شارل مورون: مالارميه، ترجمة حسيب نمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979.

41 ـ صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1996.

42 ــ صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، المجلد 23، العدد 1 و2، سنة 1994.

43 ـ صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي.

44 ــ عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والآداب، الكويت 1998.

45 ــ عبد الجليل الأزدي محمد معتصم: مقدمة ترجمة خطاب الحكاية، منشورات الاختلاف، ط3، الجزائر 2003.

46 ـ عبد الرحمان بوعلي: أثر المنهج السوسيولوجي في الدراسات النقدية العربية، مجلة الوحدة المجلس القومي للثقافة العربية.

47 ـ عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي منشورات جامعة قسنطينة 2001.

48 ـ فاطمة أوزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، دار الفنك، ط1، الدار البيضاء 1989.

49 ـ فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، ط1، اللاذقية 2004.

50 ـ فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت 1985.

51 ـ فيلهلم رايش: المادية الجدلية والتحليل النفسي، ترجمة بوعلي ياسين، دار الحداثة، ط2، بيروت 1982.

52 ـ فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان، دمشق 1993.

53 ـ كلود ليفي شتراوس: من قريب ومن بعيد، ترجمة مازن حمدان، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق 2000.

54 ـ كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، ط1، اللاذقية 1985.

55 ـ لويس ألتوسير: دراسات لا إنسانوية، ترجمة سهيل القش المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1981.

56 ـ لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ط1، بيروت 1981.

57 ـ ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، ترجمة شاكر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص152، فيفري 1996.

58 ـ مارسيل ماريني: مقدمة في المناهج النقدية، ترجمة وائل بركات وغسان اليد، مطبعة زيد بن ثابت، د. ت.

59 ـ مادام ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2003.

60 ـ مارت روبير: رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب، 1987.

61 ـ محمد أحمد النابلسي: فرويد والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت 1988.

62 ـ محمد حافظ دياب: النقد الأدبي وعلم الاجتماع، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 1، أكتوبر، نومفبر، ديسمبر، 1983-1985.

63 ـ محمد خرماش: إشكالية المنهج في النقد المغربي المعاصر، أنفو- برانت، ط1، فاس 2001.

64 ـ محمد ساري: البحث عن النقد الجديد، دار الحداثة، ط1، بيروت 1984.

65 ــ محمود السمرة: في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ط1، بيروت 1974.

66 ــ محمد علي الكردي: الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، المجلد 15، العدد4، دمشق 1982.

67 ـ ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1986.

68 ـ ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد، جار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1.

69 ـ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي: ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1987.

70 ــ ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التركيبي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986.

71 ــ يمنى العيد: الراوي، الموقع، الشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986.

المراجع الأجنبية:

1- Arnaud de la croix; Barthes, pour une éthique du signe, éditions universitres, Bruxelles 1987.
2- Claude Lévi-Strauss: Anthropologie structurale, Èditions plon, Paris 1958.
3- Claude Lévi-Strauss: Introduction à l'oeuvre de Mauss in Sociologie et Anthropologie ed PUF 9eme édition.
4- C.L.Strauss: Les structuresélémentaires de la Parenté. éd Mouton. Paris 1967.
5- Claude Lévi-Strauss: Le cru et le cuit, éditions Plon, Paris 1964.
6- Claude chabrol; Smiotique narrative et textuelle, librairie Larousse.
7- Claude Bremond; logique du récit, editions seuil, Paris 1973.
8- Charles Mauron: Des metaphors obsédantes au mythe personnel, José Corti, 1966 Paris.
9- Charles Mauron: L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de racine. éditions annals de la fac de letters. Aix-en-provence 1957.
10- Claude prévost: Littérature, Politique, Idéologie, editions socials, Paris 1973.
11- Emile Benveniste: Problémes de linguistique Générale. Gallimard Paris 1966.
12- Gérard Genette: Figures I, éditions du seuil, 1966.
13- Gérard Genette: Figures II:, Seuil 1969.
14- Gérard Genette: Figures III éditions du seuil.
15- George. Lukacs; Le Roman Historique; éditions Payot. Paris 1965.

16- Gérard Gengembre: Les grands courants de la critique littéraire editions seuil 1996,.

17- George Lukacs: la théorie du roman, editions Gontier, Paris 1968.

18- Hayssam al bitar; d'une théorie de l'écriture et de la lecture dans l'oeuvre de R.Barthes université Lyon, 1993.

19- Jacques Lacan: Ecrits l, editions seuil, Paris 2966.

20- Jacques Leenhardt: les chemins actuels de la critique. Editions Plon 10/18 Paris 1968.

21- Jacques Leenhardt: Psychocritique et Sociologie de la literature. In lws chemins actuels de la critique. Éditions Plon 10/18 Paris 1968.

22- Jean Bellemin Noël: vers l'inconscient du texte, ed PUF, 1979.

23- Jean Pouillon; temps et roman, édition Gallimard 1946.

24- J.D.Nasio: Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan, éditins Payot Paris 2001.

25- Lucien Goldman: Marxisme et sciencws humains, edition Gallimard, collection idées, Paris 1979.

26- Lucien Goldman:Pour une socilogie du roman, Gallimard, Paris 1964.

27- Lucien Goldman:Sciences humaines et philosophie, édition PUF, Paris 1952.

28- P.V.Zima: pour une Sociologie du Texte littéraire union Général d'édition Paris 1978.

29- René Girard: Les chemins actuels de la critique, Éditions Plon 10/18 Paris 1968.

30- Roger Fayolle, La critique, Armand Collin, Paris 1978.

31- Roland Barthes; Essais critiques, éditions du seuil, Paris 1964.

32- Roland Barthes; Sur Racine, éditions du seuil, Collection Points, Paris 1970.

33- Roland Barthes; Le plaisir du texte, éditions du seuil, 1973.

34- Roland Barthes;S/Z essays, , éditions du seuil, Collection tel quell, Paris 1970.

35- Roland Barthes; le grain fe la voix, Entretions 1962-1980, éditions du seuil, Collection Points, Paris 1980.

36- Serge Doubrovsky; Pourquoi la nouvelle critique éditions Denoël Gallimard 1973.

37- Sigmund Freud: Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen. Gallimard 1973.

38- Tzvetan Todorov; théorie de la literature; éditions seuil, Paris 1965.

39- Tzvetan Todorov; Poétique du récit fu Seuil 1971.

40- Tzvetan Todorov; Poétique, éditions du Seuil 1968.

41- Tzvetan Todorov; Poétique de la prose, editions du Seuil 1971.

42- Vladimir Propp: Morphologie du Conte. Éditions Seuil.



فهرس الموضوعات

في مناهج تحليل الخطاب السردي : دراسة / عمر عيلان
دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٨ ـ ٣٠١ ص ؛ ٢٤ سم .

١ـ ٨٠١ ع ي ل ف ٢ـ العنوان ٣ـ عيلان
ع - ٢٠٠٨/٣/١٢٩